

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA
Departamento de Filología Española II
(Literatura Española)



LA NOVELA DE UNA HORA

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR
MARIA ASUNCIÓN GALINDO ALONSO

Bajo la dirección del doctor

Gonzalo Santonja Gómez

Madrid, 2002

• **ISBN: 978-84-8466-317-1**

©María Asunción Galindo Alonso, 1996

MARÍA ASUNCIÓN GALINDO ALONSO

LA NOVELA DE UNA HORA

TESIS DOCTORAL

Director: Dr. D. GONZALO SANTONJA GÓMEZ

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA**

Septiembre, 1996.

MARÍA ASUNCIÓN GALINDO ALONSO

LA NOVELA DE UNA HORA

Volumen I

ÍNDICE

	Págs.
Dedicatoria.....	XIII
Agradecimientos.....	XV
Presentación.....	XVII
I. CONTEXTO DE LA NOVELA DE UNA HORA.....	1
1. EL MODELO ZAMACOIS.....	2
1.1. El Cuento Semanal y sus continuadoras.....	6
1.2. Diseño editorial.....	7
1.3. Política de autores.....	9
2. ÉPOCA DE ESPLENDOR.....	11
2.1. Diseño editorial.....	12
2.2. Colecciones y empresas promotoras. Declaraciones iniciales.....	15
2.3. Política de autores.....	19
3. DECLIVE Y DIVERSIDAD. COLECCIONES DE LOS AÑOS TREINTA....	25
3.1. La novela breve como "compromiso".....	27
4. LA NOVELA DE UNA HORA. UN MODELO POPULAR AGOTADO....	33
NOTAS.....	39
 II. DISEÑO EDITORIAL.....	 54
1. ESTRUCTURA NARRATIVA MIXTA.....	54
2. CARACTERES TIPOGRÁFICOS.....	54
3. RECLAMOS PUBLICITARIOS Y PROPAGANDA.....	59
3.1. La cubierta.....	59
3.2. La portada.....	60
3.3. La contraportada.....	60
3.4. La contracubierta.....	63
3.5. Páginas finales.....	69
4. PLANTEAMIENTOS ICONOGRÁFICOS Y PRESENTACIÓN AUTOR-OBRA	75
NOTAS.....	79
 III. PRECEDENTES DE CIEN POR CIEN. NOVELA MULTIPLICADA....	 84

1. CUESTIONES PREVIAS.....	84
2. REFERENTES DECIMONÓNICOS.....	85
2.1. LA NOVELA POR ENTREGAS.....	85
2.1.1. Planteamientos temáticos duales. Configuración episódica...	86
2.2. LAS VÍRGENES LOCAS	88
2.2.1. Línea argumental y estructura narrativa.....	90
2.2.2. Las Vírgenes Locas o la parodia del folletín: Parodia y estilo. Ampliación tipográfica y fórmulas estereotipadas.....	93
2.2.3. Intertextualidad y parodia.....	97
2.2.4. Las Vírgenes Locas y Don Quijote	99
2.2.5. Técnicas narrativas y parodia.....	102
2.2.6. Síntesis.....	104
NOTAS.....	105
3. OBRAS COLECTIVAS DEL SIGLO XX ANTERIORES A CIEN POR CIEN	113
3.1. RISAS Y LÁGRIMAS	113
3.1.1. Planificación, escenografía, intriga.....	114
3.2. FRENTE A LA VIDA	116
3.3. LA TRITEZA DEL OCASO	117
3.3.1. Diseño editorial y propaganda.....	119
3.3.2. Una novela galante.....	120
3.4. LA DIOSA Nº 2	122
3.4.1. Plan previo y estructura narrativa.....	125
3.4.2. Encargo editorial y propaganda.....	127
3.4.3. Personajes estereotipados.....	128
3.4.4. Concha Espina y Alberto Insúa.....	131
3.4.5. Síntesis.....	131
3.5. LAS 7 VIRTUDES	132
3.5.1. Una antología de la nueva literatura: La Templanza, La Humildad, La Castidad, La Largueza, La Paciencia, La Caridad, La Diligencia	132
3.5.2. Las 7 Virtudes como discurso colectivo. Originalidad y novedad. Encargo editorial. Sátira jovial de temas serios. Autores y obras colectivas.....	151

3.5.3. Síntesis.....	154
3.6. LAS NOVELAS COLECTIVAS DE TENSOR Y LÍNEA.....	155
3.6.1. Historia de un día de la vida española.....	155
3.6.2. Suma y Sigue o el cuento de nunca acabar.....	157
NOTAS.....	157
IV. CIEN POR CIEN. NOVELA MULTIPLICADA.....	169
1. DISEÑO EDITORIAL.....	171
1.1. Recursos literarios.....	171
1.2. "Una interesantísima experiencia".....	172
1.3. "Cada capítulo un autor".....	173
2. PROGRESIÓN ARGUMENTAL Y COHERENCIA NARRATIVA.....	173
2.1. Una novela galante.....	174
2.2. Una película sentimental.....	180
2.3. Irónico distanciamiento.....	181
2.4. Prefinal feliz.....	184
2.5. Una película de cómico terror.....	185
2.6. Una lectura teatral.....	189
3. INTERTEXTUALIDAD Y PARODIA.....	194
3.1. Del folletín a la novela colectiva.....	194
3.2. Cien por Cien o segunda parte de Las Vírgenes Locas.....	198
3.2.1. Estructura episódica.....	200
3.2.2. Recurrencias temáticas.....	201
3.2.3. Personajes comunes.....	202
3.2.4. Técnicas narrativas.....	205
3.3. Superposición de discursos narrativos: cine y teatro.....	212
4. CONCLUSIONES.....	216
5. APÉNDICE: OTROS EXPERIMENTOS COLECTIVOS POSTERIORES A CIEN POR CIEN.....	224
NOTAS.....	227
V. AUTORES Y OBRAS DE LA NOVELA DE UNA HORA.....	244
1.1. ARMANDO PALACIO VALDÉS.....	244
1.2. LOS CONTRASTES ELECTIVOS.....	251

1.2.1. Línea argumental y contexto.....	251
1.2.2. Estructura narrativa y determinismo geográfico.....	252
1.2.3. Desenlace previsible, final sorpresivo.....	261
NOTAS.....	263
2.1. WENCESLAO FERNÁNDEZ FLÓREZ.....	268
2.2. UN CADÁVER EN EL COMEDOR (Novela de Policía)	276
2.2.1. Argumento y parodia.....	277
2.2.2. Estructura y técnicas narrativas. Los acontecimientos misteriosos. Escenario y personajes. El curso de las investigaciones. Un detective atípico. Un crimen anunciado. Una escena del hampa. Dos tontos graciosos. Resolución de los enigmas.....	280
2.2.3. Un desenlace original. Una novela corta olvidada.....	293
NOTAS.....	296
3.1. PEDRO MATA.....	302
3.2. EL NÚMERO UNO	305
3.2.1. Líneas argumentales.....	306
3.2.2. Estructura y técnicas narrativas. Justificaciones de un novelista. "Un caso de amor tardío y avasallador", "Interesantísimo estudio sicológico", "El destino como desenlace".....	308
3.2.3. Un popular olvidado.....	323
NOTAS.....	326
4.1. MANUEL BUENO.....	334
4.2. EL MISTERIOSO AMOR	338
4.2.1. Insatisfacción amorosa y milagro.....	340
4.2.2. Estructura y técnicas narrativas. Un caso clínico. La malcasada honesta. El remedio milagroso.....	342
4.2.3. Amenidad y profundidad.....	352
NOTAS.....	354
5.1. CONCHA ESPINA.....	358
5.2. NADIE QUIERE A NADIE	362
5.2.1. Tres historias de amor.....	362
5.2.2. Estructura y técnicas narrativas. El cabo feliz, Protagonismo del paisaje. Dos idilios impasibles. "Canto al amor sencillo".....	364

5.2.3. Una novela larga abreviada.....	376
NOTAS.....	377
6.1. EDUARDO ZAMACOIS.....	383
6.2. LOS QUE SE VAN PIDEN PERDÓN	389
6.2.1. El protagonismo del misterio.....	392
6.2.2. Estructura y técnicas narrativas. El amigo moribundo. Tipos de mujer. El regreso de los farsantes.....	392
6.2.3. Involución y ruptura.....	400
NOTAS.....	402
7.1. ENRIQUE JARDIEL PONCELA.....	407
7.2. LOS 38 ASESINATOS Y MEDIO EN EL CASTILLO DE HULL (Novísimas aventuras de Sherlock Holmes)	412
7.2.1. Argumento y parodia.....	414
7.2.2. Estructura y técnicas narrativas. Planteamiento del problema. Nuevas Brumas. Más oscuridad. Un problema intransitable. Situación agustiosa. Inesperada resolución.....	415
7.2.3. Un producto atípico.....	434
NOTAS.....	436
8.1. JOSÉ MARÍA SALAVERRÍA.....	443
8.2. SALÓN DE TÉ (Escenas de la vida moderna madrileña)	447
8.2.1. Dos escenas madrileñas.....	448
8.2.2. Estructura y técnicas narrativas. Sección aristocrático-intelectual. Estereotipos burgueses. Distanciamiento frustrado.....	451
8.2.3. La novela de un "publicista".....	462
NOTAS.....	464
9.1. ALBERTO INSÚA.....	470
9.2. EL SECRETO DE LA ABUELA	475
9.2.3. Tres generaciones.....	476
9.2.2. Estructura y técnicas narrativas. Tres tipos de mujer. Versión antillana de George Sand. Tiempo de reformas. El verdadero secreto: Discurso moral.....	478
9.2.3. Una novela blanca.....	487
NOTAS.....	489

10.1. FRANCISCO CAMBA.....	496
10.2. EL PINO Y LA PALMERA	499
10.2.1. Un noruego en Madrid.....	500
10.2.2. Estructura y técnicas narrativas. El pino del septentrión. La palmera del mediodía. La moderna eva. España otra Noruega.....	501
10.2.3. Una novela galante.....	514
NOTAS.....	515
11.1. JOSÉ MARÍA PEMÁN.....	518
11.2. EL VUELO INMÓVIL	520
11.2.1. La muerte juega a parecer vida.....	520
11.2.2. Estructura y técnicas narrativas. Él y ella. Ella, él... Y el destino.....	523
11.2.3. Una novela comprometida.....	531
NOTAS.....	532
12.1. CRISTOBAL DE CASTRO.....	536
12.2. PODEROSO CABALLERO	540
12.2.1. Crónica holandesa.....	541
12.2.2. Estructura y técnicas narrativas. La aldea de Everingen. Las Kermesses. En busca del dinero y el amor.....	543
12.2.3. Crónica novelada.....	556
NOTAS.....	558
13.1. MARIANO TOMÁS.....	563
13.2. EL PESCADOR DE ESTRELLAS Y AÑIL	566
13.2.1. El pescador de estrellas.....	568
13.2.2. Añil.....	571
13.2.3. Estructura y técnicas narrativas. Coordenadas espaciales y temporales.....	573
13.2.4. Dos novelitas líricas.....	578
NOTAS.....	581
14.1. BENJAMÍN JARNÉS.....	585
14.2. DON ÁLVARO O LA FUERZA DEL TINO	588
14.2.1. Preludio Calderoniano.....	588
14.2.2. Estructura y técnicas narrativas. El <i>héroe</i> calderoniano y	

romántico. La historia del saludo. Nocturno madrileño. Epílogo irónico..	592
14.2.3. Una novela original.....	606
NOTAS.....	608
15.1. LINO NOVÁS CALVO.....	612
15.2. UN EXPERIMENTO EN EL BARRIO CHINO.....	617
15.2.1. Los experimentos de la Baronesa.....	617
15.2.2. Estructura y técnicas narrativas. El yate fantasma y su tripulación. Ambientes barceloneses. Desenlace del experimento. Epílogo	621
15.2.3. Una novela inquietante.....	642
NOTAS.....	644
16.1. RAFAEL LÓPEZ DE HARO.....	648
16.2. EL HOMBRE QUE SE VIO EN EL ESPEJO.....	651
16.2.1. Dramático adulterio.....	652
16.2.2. Estructura y técnicas narrativas. Presentación y antecedentes. Adulterio y política. El drama del espejo.....	654
16.2.3. Un ejemplo moralizante.....	665
NOTAS.....	666
17.1. RAFAEL PÉREZ Y PÉREZ.....	668
17.2. MARÍA DOLORES.....	670
17.2.1. Líneas argumentales, estructura y técnicas narrativas.....	672
NOTAS.....	680
18.1. RAMÓN MARTÍNEZ DE LA RIVA.....	682
18.2. AQUELLOS DÍAS DE OCTUBRE (Confidencias de una espía rusa)..	684
18.2.1. Confidencias de una espía rusa.....	685
18.2.2. Estructura y técnicas narrativas.....	690
NOTAS.....	696
VI. CONCLUSIONES.....	698
VII. BIBLIOGRAFÍA GENERAL.....	703
VIII. BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA DE AUTORES.....	714

**A Juan Antonio,
Marina y Jorge.**

Agradecimientos

De las numerosas personas que en el transcurso de este trabajo han contribuido de alguna manera a su elaboración, quiero expresar mi más vivo agradecimiento, de forma especial, a su director, Don Gonzalo Santonja Gómez, por su paciente dedicación, sus precisas e impagables orientaciones a mis consultas y sus palabras de aliento.

A Marie Christine del Castillo y a Abelardo Linares Crespo tengo que agradecerles su generosa hospitalidad y la dedicación y el afecto que nos dispensaron durante las largas horas en que consultamos su biblioteca.

A Meliano Peraile, por sus amables referencias autobiográficas imprescindibles para el tratamiento de una de las novelas colectivas mencionadas en este trabajo.

Y a Julio Martínez Mesanza, de la Biblioteca Nacional, debo agradecerle su colaboración en la búsqueda de sustanciales datos bibliográficos.

Presentación.

Con el presente trabajo nos proponemos contribuir al acercamiento e interpretación de una de las manifestaciones literarias denominadas populares, con indudable incidencia en el mercado editorial, en hábitos y gustos lectores de la época y en la conformación ideológica de amplias capas de la sociedad española durante seis lustros.

La Novela de Una Hora se sitúa en un momento de inflexión del fenómeno de las colecciones de quiosco que, anunciada desde finales de los años veinte, queda prácticamente agotado por la guerra civil. Las fechas de su existencia efímera, que van desde el 6 de marzo al 7 de agosto de 1936, evidencian este hecho.

Hemos dedicado el Capítulo I al análisis del prometedor inicio, auge y declive de estas revistas literarias, centrándonos en las colecciones más emblemáticas de cada etapa, así como de sucesivas aportaciones al *modelo Zamacois*. Hemos anotado las causas literarias, sociales y políticas que determinaron su paulatino agotamiento en las de los años treinta. Toda esta herencia es retomada, con sus hallazgos y deméritos, por **Editores Reunidos. Central de Librería**, promotores de **La Novela de Una Hora**.

En el Capítulo II atendemos a aspectos externos de **La Novela de Una Hora** relativos a diseño editorial. Entre otros: formato, ilustraciones, contracubierta, páginas dedicadas a publicidad editora. Elementos extratextuales que resultan significativos, primero, porque permiten a los lectores la identificación de una serie perteneciente a colecciones populares. Segundo, porque transmiten informaciones sobre la evolución, cambios y dificultades de la revista.

En el Capítulo III hemos trazado una breve historia de la modalidad de la novela colectiva española, iniciada en 1886 con el falso folletín, **Las Vírgenes Locas**, continuada en otras obras durante el primer tercio de siglo, que en parte serán retomadas en **Cien por Cien. Novela Multiplicada**, como reclamo, supuestamente novedoso, de **La Novela de Una Hora**. El intertexto esencial de **Cien por Cien** resulta ser la decana del género, motivo por el que hemos dedicado amplio espacio a este falso folletín. En dos antecesoras del siglo XX se advierte coincidencia de autores con colaboradores de la **Novela Multiplicada**: Concha Espina y Alberto Insúa habían colaborado en **La Diosa** nº 2; Benjamín Jarnés había elaborado la "Antesala" de **Las 7 Virtudes** y la última de las virtudes del volumen colectivo, **La Diligencia**. Dos obras representativas del inicio de los años treinta que nos han permitido realizar un esbozo del panorama literario en esos años.

En el Capítulo IV hemos analizado el influjo de precedentes producciones colectivas en el "*interesantísimo experimento literario*", ingeniado por Editores Reunidos y colaboradores de **La Novela de Una Hora**, con el propósito de dotar a la colección con el reclamo de lo novedoso. Nos hemos ocupado del quiebro entre las iniciales intenciones y su resultado: beneficioso para la realización del *galimatías*, pero nocivo para la pervivencia de la revista.

En el Capítulo V, nos ocupamos de los autores y obras que conforman el catálogo de **La Novela de Una Hora**, palestra en la que se exhiben figuras prestigiosas y populares en los años treinta: Armando Palacios Valdés, Wenceslao Fernández Flórez, Pedro Mata, Manuel Bueno, Concha Espina, Eduardo Zamacois (el fundador del *modelo*), Jardiel Poncela, Alberto Insúa, Francisco Camba, Jose María Peman, Rafael López de Haro y Rafael Pérez y Pérez. Algunos de ellos asiduos colaboradores en colecciones populares anteriores. Otros, con menos fama, fueron resueltamente innovadores en el conjunto de la serie: Benjamín Jarnés y Lino Novás Calvo; también encontramos discretos periodistas como Jose María Salaverría y Cristóbal de Castro; y, por último, dos de aquellos autores presentan un peculiar perfil: Ramón Martínez de la Riva, que era y es prácticamente desconocido, y Mariano Tomás, el Director Literario, con una más que escasa fama.

Los índices de popularidad y prestigio de que gozaron los autores determinan su ubicación en el orden del catálogo: abierto con dos ilustres académicos, se cierra con un oscuro crítico de cine, de obra exigua. Al factor fama se añade la adecuación al proyecto ideológico que subyace en **La Novela de Una Hora** y que explica el desplazamiento de novelistas populares (López de Haro) hacia los últimos números de la colección.

En el análisis relativo a cada autor inédito hemos interpretado la incidencia de estos factores determinativos, así como la engañosa correspondencia entre popularidad, prestigio o fama y calidad literaria. Casos palpables son los de Benjamín Jarnés y Lino Novás Calvo.

I. CONTEXTO DE LA NOVELA DE UNA HORA.

La Novela de Una hora es una colección de relatos cortos de tardía y breve vida. Inicia su andadura en la primavera de 1936, momento especialmente conflictivo en España y cuando la aceptación por parte del público de esta modalidad literaria popular está en franca decadencia. Razones ambas que justifican sobradamente su reducido catálogo: dieciocho números; su breve y azarosa existencia: tan sólo cinco meses y con significativos reajustes (cambio en su periodicidad, en el diseño, y en la captación de autores e inéditos de los que iremos dando cuenta en este trabajo) para hacer posible una continuidad definitivamente cercenada por la guerra civil. Los dos últimos números de la revista son publicados a finales y principios de agosto de 1936, respectivamente, coincidiendo la última fecha con la detención en Madrid de su Director Literario, Mariano Tomás; circunstancia añadida a estos trágicos momentos, como inexorables causas del fin de un proyecto que hubiera podido prolongarse (si bien penosamente) durante algunos números más. Los promotores de este proyecto **Editores Reunidos. Central de Librería**, con domicilio social en Madrid, calle Conde de Aranda, número 24, sello editorial que se reserva, asimismo, la concesión en exclusiva, de su venta; los talleres encargados de su factura, ubicados en Barcelona, calle Villarroel número 17, llevan por nombre **Imprenta Clarasó** ¹; el encargado, de la dirección literaria de sus dieciocho números, publicados entre el seis de marzo y el siete de agosto de 1936, Mariano Tomás.

El carácter casi terminal ² del proyecto de **Editores Reunidos** implica por una parte, la adecuación a modelos precedentes como inherente elemento de identificación de un producto popular ³ y, por otra, una serie de innovaciones que posibiliten el revivir del agotado modelo. Por estos dos motivos consideramos inexcusable el esbozo de un panorama, sin pretensiones, por supuesto, de exhaustividad, ⁴ de las colecciones de novelas cortas publicadas entre 1907-1938.

En la breve historia, treinta y un años, de esta modalidad literaria de consumo masivo ⁵ pueden ser establecidas tres etapas, aunque con las debidas cautelas, imprescindibles en la clasificación y determinación cronológica de un corpus tan amplio y de difícil acceso como el que nos ocupa. ⁶

La primera etapa la hemos situado entre 1907-1916 por coincidir estos años con la aparición de la fundadora del género, **El Cuento Semanal** y de **La Novela Corta** respectivamente. Período marcado por el inicio, aclimatación e imitación, en otras colecciones, del **modelo Zamacois** ⁷.

La segunda la ciframos entre 1916-1932 fechas coincidentes con la **reforma del modelo** que supuso **La Novela Corta** y el final, respectivamente, de una de las colecciones de mayor duración: **La Novela de Hoy**. Es la época de apogeo.

La tercera está signada por el **declive del modelo** y abarca el corto período comprendido entre 1932-

1938. Coincide la última de las fechas con la desaparición de **La Novela Ideal**. Lo que marca a esta etapa es el carácter diverso y efímero de las colecciones. Y en ella se inscribe **La Novela de Una Hora**

Insistamos en que estos límites cronológicos son tan sólo aproximativos, pues a la dificultad derivada de la amplitud y difícil acceso de los materiales ha de añadirse la de contagios e interferencias entre las tres etapas. Señalemos, a modo de ejemplo, dos muestras significativas. Es la primera que una de las colecciones más emblemáticas, **Los Contemporáneos** (1909-1926), se sitúe cronológicamente entre los dos primeros períodos señalados; la segunda, la existencia de series de efímera vida no sólo en la etapa de decadencia del género. A puntualizar estas recurrencias y variantes, así como la indudable incidencia de factores políticos (dictadura primoriverista) y social-literarios (cambio en las preferencias lectoras determinantes en el mercado editorial) en el apogeo y ocaso del popular modelo, dedicamos las líneas que siguen.

1.- EL MODELO ZAMACOIS.

Unos treinta años antes de la publicación de **La Novela de una hora**, Eduardo Zamacois consiguió hacer realidad un proyecto ardua y largamente (casi dos años) defendido y soñado. Consistía tal proyecto en aclimatar en España la "nouvelle" ⁸ francesa, pero esta implantación exigía la participación de un socio capitalista. De los inconvenientes, desvelos y entrevistas con personajes de la edición en nuestro país nos da cumplida cuenta el propio Zamacois en sus memorias, sirvan de resumen sus palabras:

"Le expliqué lo que había de ser "El Cuento Semanal", publicación que hombres tan veteranos en achaques editoriales como Ramón Sopena, Gregorio Pueyo y José del Perojo consideraron ruinosa. Pero Antonio Galiardo -acaso porque estaba un poco loco- se entusiasmó con ella" ⁹.

El entusiasmo de Antonio Galiardo fue compartido a partir del 4 de enero de 1907 por el público. Se inicia así un **modelo** ¹⁰ que de forma casi idéntica o con notorias variantes será adoptado por las colecciones que siguieron a **El Cuento Semanal** en los años siguientes. Entre las razones del éxito de este novedoso modelo cabe señalar su capacidad para atraer a una potencial masa de lectores, merced a una política editorial basada en una difusión y un precio populares. Son sus principales cauces de distribución los quioscos, y su coste, asequible al gran público, es de treinta céntimos. Si a estos factores añadimos el de poder conseguir obras inéditas de autores conocidos (también se incluyen algunos noveles); el de la brevedad de las obras que las aleja, *per se*, de una tediosa y complicada lectura, hemos completado el marco de condicionamientos favorables para su entusiasta acogida por amplias capas de la población urbana ¹¹.

De estos factores determinantes de su éxito se hace eco el artículo firmado por **La Dirección** de **El Cuento Semanal** e insertado en la contracubierta a la tercera edición del número uno (**Desencanto** de Jacinto Octavio Picón). Declaración de intenciones que lleva por título, **Nuestro Propósito** ¹²:

NOVELA POR

ILUS-
TRACIONES DE MEDI-
NA VERA

SEGUNDA
EDICIÓN

30 cénts.



Cubierta de **El Cuento Semanal**, nº 4, 24 de enero 1907 (2ª edición).

"Las ventajas de nuestra Revista son notorias: un cuento no basta para fijar acabadamente la mentalidad y estilo de un autor, y, por otra parte, los libros suelen ser caros, y una gran parte del público los halla de lenta y fatigosa lectura. Las páginas de EL CUENTO SEMANAL no tendrán la frivolidad efímera del cuento corto que poco o nada enseña, ni tampoco la pesadez del volumen; serán narraciones que podrán ser leídas rápidamente [...] añadirá a la brevedad amena del periódico las excelencias del libro, que "nunca se hace viejo"".

Queda explícito en este fragmento el interés por determinar y delimitar los rasgos del **nuevo género**, merced a la comparación por negación de publicaciones con las que pudiera ser asociado y/o confundido: cuento, novela larga, publicaciones semanales gráficas ("periódico").

La ingeniosa **fórmula Zamacois**, no sólo tuvo la virtud de servir como modelo a las más de cien ¹³ colecciones que siguieron a **El Cuento Semanal** sino que, en tanto que eficaz medio de transmisión popular literaria, influyó decisivamente, amén de en el mercado del libro, en los hábitos de los lectores¹⁴. De este aspecto beneficioso tanto en autores como en índices de lectura tenemos constancia por el testimonio de Pérez Galdós recogido por Sáinz de Robles: *"Conocí a Galdós en la primavera de 1918. Me llevó a su*

*hotelito de la calle Hilarión Eslava Emiliano Ramírez Ángel, uno de los más incondicionales admiradores y discípulos del genial creador literario. Don Benito ya estaba ciego por completo. Apenas hablaba. Pero una tarde la esfinge gloriosa habló así: "Poco, muy poco, leían los españoles de mi tiempo. Una edición de dos mil ejemplares tardaba en venderse ¡qué sé yo el tiempo! Y el precio de los libros mejores era irrisorio: dos, tres pesetas... Ahora, estos jóvenes (se refería a los novelistas de **El Cuento Semanal**) hacen tiradas de cuatro mil ejemplares y las agotan en menos de un año. Han logrado el milagro de que el pueblo se apasione por las novelas. De rechazo nos han beneficiado a los escritores de mi tiempo, ya que también vendemos bastante más... ¡Yo les estoy muy agradecido!"*. ¹⁵.

Previas a estas declaraciones (1916), aunque publicadas en libro tres años más tarde, son las de Julio Casares. En su artículo titulado "Literatura barata", indica el poderoso influjo que tuvieron estas publicaciones en amplias capas de la sociedad:

"Atenta sólo a la literatura de 3'50 para arriba, suele la crítica ignorar la aparición de ciertas publicaciones periódicas que por su enorme difusión, son, tal vez, las que más influyen en la cultura artística, intelectual y moral de las clases más numerosas de la sociedad. Para mí en cambio, los muchos millares de menestrales, empleados y comerciantes que compran por unos cuantos céntimos cuentos y novelitas, son mucho más interesantes que los escasos centenares de personas que

acostumbran a adquirir libros, y que merced al ejercicio habitual del espíritu crítico, o por un efecto de saturación literaria, reaccionan de manera automática frente a las ideas y emociones que la lectura les sugiere" ¹⁶.

Razonables apreciaciones que nos permiten, por una parte, confirmar cuáles eran los destinatarios de las novelas ajustadas al **modelo Zamacois**: "*muchos millares de menestrales, empleados y comerciantes*", es decir, clases urbanas poco o nada acomodadas. Por otra, comprobar que al igual que hoy ¹⁷ aquellas publicaciones fueron objeto de receptividad no crítica por parte de la **inmensa mayoría**. De ahí su notoria capacidad de conformación ideológica: "*por su enorme difusión, son, tal vez, las que más influyen en la cultura artística intelectual y moral*". Por último, su apuesta de tomar en consideración estas publicaciones, frente a la actitud generalizada de menosprecio de **la crítica**, alerta sobre la necesidad de conocer esta modalidad literaria, con harta frecuencia ninguneada.

En esta necesaria recuperación de la novela corta del primer tercio de siglo coinciden con Casares, en la actualidad, estudiosos y críticos ¹⁸ al considerarla medio imprescindible para llegar a una cabal comprensión de la novela española contemporánea en sus distintas manifestaciones. Fundamentación literaria a la que cabe añadir: primero, la importancia de estas revistas, como medio de difusión de relatos breves de magistral factura, desconocidos, probablemente, por críticos severos; segundo: su valor, como documentos de época, porque a través de estas novelitas y de las colecciones que las publicaron pueden ser observados y analizados estos momentos tan conflictivos, ricos y cambiantes de nuestra reciente historia. Recordemos, además, que la escasa atención que hasta hace bien poco tiempo se les ha prestado, ha hecho olvidar que en ellas participaron "prácticamente la totalidad de los novelistas españoles del primer tercio de siglo" ¹⁹ de Galdós a Benjamín Jarnés pasando por Baroja, Unamuno, Valle-Inclán, Alberto Insúa, Pedro Mata, Rafael López de Haro, Fernández Flórez.

Señalemos, en fin, que el **exitoso modelo** no solo tuvo resonancia en sus masivos destinatarios. Autores más o menos consagrados **buscaban** publicar en las páginas de **El Cuento Semanal** (y de sus continuadoras) por tratarse de un medio eficaz, bien para acercarse a la fama, bien para consolidarla. Sirvan como dato (otros aportaremos más adelante) las palabras de Cansinos-Asséns sobre la afluencia de tertulianos a **los miércoles de Colombine** después de publicada una de sus novelas en **El Cuento Semanal**: "*... eso fue un reclamo que atrajo a su casa a un turbión de nuevos admiradores noveles y consagrados*" ²⁰.

Así pues, sin negarle su marca de producto popular (distribución, precio, brevedad, destinatarios) se hace necesario incorporar estos otros supuestos de calidad, comunes a la **gran literatura**, tanto más cuanto el deseo (no siempre cumplido) de combinación de lo popular con lo culto está presente, de forma más o menos explícita, en gran parte de las colecciones: en sus declaraciones programáticas, aunque con

distintos epígrafes y fórmulas, se da cuenta a los lectores de la noble intención de enseñar deleitando.

1.1. El Cuento Semanal y sus continuadoras.

Nos proponemos hacer un rápido recorrido por las colecciones más significativas, publicadas entre 1907-1916, aunque una de ellas (**Los Contemporáneos**) sobrepasará la fecha última.

La primera, ya quedó anotado, fue **El Cuento Semanal**, (1907-1912) decana y protagonista única desde el 4 de enero ²¹ de 1907 al 25 de diciembre de 1908. Su fundador, Eduardo Zamacois, la dirigió durante estos dos años. Cesó en este cargo a causa de un pleito resuelto a favor de la viuda de Antonio Galiardo (tras el suicidio de éste ²²) sobre la propiedad de la revista. De sus divergencias con la viuda tenemos dos versiones de primera mano: una, la del propio Zamacois en sus memorias **Un hombre que se va** (págs. 250-51) donde, como era previsible, la imagen que se nos presenta de Rita Segret es poco favorable. La otra versión nos la proporciona su segundo director, Francisco Agramonte ²³ quien, además, vino en defensa y apoyo de la viuda en los difíciles momentos del litigio. En su relato silencia el nombre de Zamacois, siempre mencionado como **el socio**. Tras el cese del incómodo socio se hizo cargo de la dirección de la revista, el diplomático Francisco Agramonte. En ella estuvo hasta 1911, sustituido ahora (junio de este año) por Carrere, responsable literario de la colección hasta su final, enero de 1912.

La descripción del modelo inaugurado por **El Cuento Semanal** nos la proporciona de modo casi completo su inventor:

"Desde el primer instante se dibujó en mi imaginación, clara, precisa. Con los ojos del alma la veía según nació después. Cada número, de veinticuatro páginas, de papel "couché", lo ocuparía una novela corta, inédita, ilustrada en colores y con la caricatura del autor en la portada. Nada más. Colaborarían en ella los escritores y dibujantes más reputados y aparecería los viernes - precisamente los viernes- al precio de treinta céntimos ejemplar" ²⁴.

Completa descripción a la que solo cabe añadir su formato, 230 x 150 milímetros y la disposición de sus páginas a dos columnas.

Sobre el lugar de gestación del invento, de su éxito y características nos da también noticia Antonio Espina en **Las Tertulias de Madrid** :

*"Del Café de la Luna salieron varias revistas literarias, Barriobero ²⁵ y Zamacois habían tomado aquel establecimiento por el despacho de su casa, o bien a falta de éste improvisaron aquél [...] En los años aquellos del Café de la Luna se fraguaron en él varias revistas literarias y alguna política, todas de corta vida. El gran acierto y el gran éxito de público lo obtuvo Eduardo Zamacois con **El Cuento Semanal**, revista que contenía una novela breve de un escritor de la nueva*

generación. En la portada, la caricatura del autor por Tovar, verdadero maestro del lápiz, siempre original e intencionado" ²⁶.

La comparación entre estas dos historias relativas al invento y realización del **modelo Zamacois** nos permite observar, por una parte, la existencia de una política de autores (escritores "reputados" y de la nueva generación") que habría de proyectarse en las colecciones que sucedieron a **El Cuento Semanal**. De otra, la expresión utilizada por Antonio Espina, "Revistas Literarias", para denominar a esta novedosa modalidad novelesca popular nos acerca a esas otras publicaciones, no específicamente literarias: **Blanco y Negro, Nuevo Mundo, Por esos mundos**, con las que comparte su periodicidad semanal, su atractivo aspecto gráfico y, su amplia proyección social. El término revista responde pues, a estos caracteres, comunes a los dos tipos de publicaciones y que, según nuestro criterio, fueron más determinantes para su éxito que la supuesta aclimatación en nuestro país de la "*nouvelle*" francesa apuntada por Zamacois. ²⁷

1.2. Diseño editorial.

Sea cuales fueren sus condicionamientos de partida, lo cierto es que el éxito de la nueva fórmula editorial hace que el **modelo Zamacois** sea imitado en su diseño de manera prácticamente idéntica hasta 1916, salvo en algunas colecciones de los últimos años como preludio de necesarios cambios para sobrevivir.

El propio **Cuento Semanal**, bajo la dirección primero de Francisco Agramonte y más tarde de Emilio Carrere, mantendrá formato, precio, número de páginas, disposición tipográfica, ilustraciones... de los dos años precedentes hasta su desaparición en 1912.

A diseño editorial semejante, según testimonio de Zamacois, responden también las colecciones que en Madrid y provincias aparecieron, a resguardo del sonado éxito, hacia 1908 ²⁸:

"La creciente popularidad de "El Cuento Semanal" marcaba "un momento" en la vida literaria española; lo demostraba el número de revistas similares que aparecieron en Madrid y provincias: "El Cuento Andaluz"; "Los Cuentistas" "La Novela de Ahora", "La Novela de Hoy", y aquel tener tantos imitadores me enorgullecía" ²⁹.

También **Los Contemporáneos (1909-1926)**, la "nueva hija", gestada por Zamacois, habría de parecerse a su hermana, porque

"... si Rita Segret me ha quitado el periódico, yo no tardaré en quitárselo; se lo quitaré matándolo". Y asociado con Blass fundé "Los Contemporáneos", revista absolutamente idéntica a "El Cuento Semanal". No quise que ésta, mi nueva hija, superase en nada a la otra. Las dos iban impresas en el mismo papel, salían a la venta el mismo día-los viernes- y costaban igual" ³⁰.

Duró la riña hasta 1912. **Los Contemporáneos** logró, con creces, lo que Zamacois se propusiera:

sobrevivir (con frecuencia malvivir) catorce años a **El Cuento Semanal**. Sus diecisiete años largos (hasta el 28 de marzo de 1926) con un amplísimo catálogo de 897 títulos, fueron posibles gracias a los continuados y sustanciales reajustes acometidos por sus cuatro directores: Zamacois, acepta ser tan sólo director al cambiar la propiedad de Blassa Alhama Montes; Manuel de Mendiivil (1911) simultanea la tirada en papel cuché (30 cts.) con otra de peor calidad y más barata (20 cts.); José de Eloa (1913) se propone publicar *refritos* de los **Maestros** (versiones abreviadas, o con ligeras variantes, de novelas de autores consagrados); Martínez Olmedilla (1917) cambia, definitivamente, la política y el diseño editoriales para adecuarse al nuevo modelo en boga: el de **La Novela Corta**. Por esta doble amplitud (cronológica y de obras-autores) y por las fluctuaciones a las que hubo de someterse para responder a la ley básica de mercado de oferta-demanda-competencia, la historia de **Los Contemporáneos** (hasta la fecha sin hacer) se nos revela como una historia abreviada (por su obligado carácter parcial) de la novela corta española en el primer tercio de siglo.

Otras colecciones de existencia muchos más breve convivieron con **Los Contemporáneos**, hasta 1916, y, como ésta, repiten a su primer modelo. Pese a su carácter mimético nos permitimos destacar dos de ellas por ser su lugar de edición Barcelona y no Madrid, según es habitual. La primera ha sido aludida en cita de Zamacois ³¹, **Los Cuentistas** (julio de 1910). En ella colaboraron el propio Zamacois y Ramón Gómez de la Serna, entre otros; la segunda, editada también en Barcelona (1916): **Los Noveles** ³²

Para finalizar estos apuntes sobre el diseño editorial en **El Cuento Semanal** y sus continuadoras hasta 1916, citaremos tres colecciones, significativas, en tanto que preludian cambios que habrán de aclimatarse definitivamente en las dos etapas posteriores.

El Libro Popular (1912-1914) viene a ocupar el hueco dejado por la desaparición de la decana del género. Las innovaciones que aporta están relacionadas con el descenso del precio, de 30 cts. pasa a 20 cts.³³; con su formato, más pequeño que el de sus predecesoras; con su cubierta en donde queda sustituida la imagen del autor por un dibujo alusivo al contenido de la novela. Cambio en la ilustración de cubierta que habrá de ser imitado por otras revistas, entre ellas **La Novela de Una Hora**. Aun siendo efímera su existencia cuenta con 81 números.

El Cuento Galante. Lo más destacado de esta revista, (de ella conocemos la fecha de su inicio, abril de 1913, pero no de su final) es el alarmante descenso del precio, 10 cts., si bien tal descenso va igualmente acompañado de un menor volumen de papel, sólo 12 páginas.

La Novela de Bolsillo (1914-1916). Además de su formato (acorde con su denominación) esta revista puede ser considerada como precursora de un modelo de diseño editorial que, consolidado por **La Novela Corta**, acabaría imponiéndose a las demás colecciones. Su pequeño formato, el contar con imprenta

propia ³⁴ y sus 64 páginas serán rasgos comunes a las revistas publicadas a partir de 1916 y aún prolongadas hasta **La Novela de una hora** (1936). Es de las colecciones de vida breve de este período, la de catálogo más abultado: unos cien títulos.

1.3. Política de autores.

En páginas anteriores apuntamos cómo la calificación aplicada a los colaboradores de **El Cuento Semanal** por Zamacois y Antonio Espina son divergentes. Según el primero "*Colaborarían en ellas los escritores más reputados*". Mientras que el segundo considera como una de las claves del éxito de la revista, el haber proporcionado al público "*una novela breve de un escritor de la nueva generación*". Tales calificaciones antitéticas no son sino paradoja pues a la participación de autores consagrados se suma, desde bien pronto, la de jóvenes escritores. Alusión explícita a esta hábil combinación de famosos y desconocidos encontramos en **Nuestro propósito**, declaración programática ya mencionada.

"El Cuento Semanal [...] aceptará no sólo las firmas ya consagradas de los maestros, sino también la de esos jóvenes que hoy luchan en la sombra todavía".

Declaración inicial que, en efecto, será confirmada con una continuada política de autores de indudable rendimiento, amén de para los desconocidos escritores, para la editora: nunca le habrán de faltar jóvenes novelistas dispuestos a ofrecer su entusiasta colaboración. Abundantes son los testimonios en este sentido; de ellos hemos seleccionado los de Insúa, Zamacois y Martínez Olmedilla por tratarse de autores directamente relacionados con **La Novela de una Hora** (Insúa, Zamacois) y con **novelas colectivas** (Martínez Olmedilla) cuyo estudio abordaremos más adelante.

Insúa, en el primer volumen de sus **Memorias**, recoge de forma muy clara estos condicionamientos favorables para el próspero futuro del joven novelista:

"Aparecer en El Cuento Semanal era para los escritores noveles poner una pica en Flandes y recibir, durante siete días el soplo de la fama. Alguno de estos escritores se revelaron en El Cuento Semanal y quedaron unidos a la pléyade de los más famosos..." ³⁵.

Precisamente uno de esos autores "soplados por la fama" fue, según versión de Zamacois, José Francés: su ingratitud al no recordar este inicial impulso que él le proporcionara cuando era un desconocido y que le permitió ser un consagrado quede resumida en su amarga queja:

"Pepe Francés, convertido en don José Francés no me hizo caso" ³⁶.

Augusto Martínez Olmedilla, el cuarto director de **Los Contemporáneos**, alude también al paso decisivo que suponía para los noveles publicar en la primera revista de Zamacois:

"Los que empezábamos a literatear por aquél entonces sabíamos que la aparición de la firma en

El Cuento Semanal era el espaldarazo del novelista, y brujuleábamos hasta conseguirlo" ³⁷.

Zamacois, pues, en esta primera etapa de **El Cuento Semanal**, traza una sabia política editorial, beneficiosa para autores y para la empresa ³⁸, carácter doblemente benefactor al que ha de sumarse un tercero: la favorable acogida, por parte de los lectores de esta fórmula autorial mixta. Su éxito de público permite explicar el porqué esta faceta del **modelo Zamacois** es adoptada por las colecciones burguesas ³⁹ editadas más allá de esta primera etapa: en sus catálogos aparecen firmas populares y consagradas, junto a nombres poco o nada conocidos. Coinciden, también con la política de autores de **El Cuento Semanal** en la hábil secuenciación de las firmas: los primeros números corren a cargo de famosos, con la clara finalidad de atraer a los lectores; una vez conocida y aceptada, más o menos masivamente, la revista, se van intercalando obras de noveles, quienes, serán presentados como **reclamo** en la última de las colecciones. **La Novela de una Hora**, utiliza la atracción de lo novedoso-desconocido al presentar los relatos de Benjamín Jarnés y Lino Novás Calvo.

A esta ingeniosa política de autores cabe atribuir, asimismo la convivencia de cuatro generaciones de novelistas en las colecciones más importantes. En **El Cuento Semanal**, **Los Contemporáneos**, **La Novela Popular**, **La Novela Corta**, **La Novela Mundial**, **La Novela de Hoy** publican realistas, autores del 98, del 14 y del 20 ⁴⁰; abanico intergeneracional que alcanza a otras colecciones de breve existencia. Así, en **La Novela de una hora**, nos encontraremos con novelitas de Palacio Valdés; de Manuel Bueno, y Salaverría; de Zamacois, Pedro Mata, Wenceslao Fernández Flórez, Concha Espina...; de Mariano Tomás, Lino Novás Calvo... En esta nómina (incompleta) al igual que en las colecciones que la precedieron, puede ser observado el predominio del grupo de los **promocionistas de El Cuento Semanal**, denominado así por Federico Carlos Sáinz de Robles en virtud de su masiva colaboración en la revista fundada por Zamacois y en las que la siguieron. Obviamente, aquellos noveles de **El Cuento Semanal** (Insúa, López de Haro) transcurridos algunos años son ya autores que consiguieron aquel "soplo de la fama" y en **La Novela de una hora** aparecen plenamente incorporados al grupo de consagrados. De hecho eran ya famosos desde los años veinte.

La generosa política de autores ideada por Zamacois presenta otra faceta destinada a propiciar el reconocimiento de "esos jóvenes que hoy luchan en la sombra todavía"; el medio, la convocatoria de un concurso con premio de quinientas pesetas para el relato inédito ganador. Es de sobra sabido que vino a parar tal fortuna en el desconocido (por esas fechas -1907-) Gabriel Miró (**Nómada**) y que fueron sus jueces Baroja, Valle Inclán y Felipe Trigo; Zamacois actuó como secretario ⁴¹.

Esta modalidad del lanzamiento de noveles, la traslada a su segunda revista. **Los Contemporáneos** convoca un concurso en 1910 fallado a favor de Vicente Díez de Tejada (**Eros**); un segundo en 1911, al

parecer, sin obra ni autor galardonados. En la segunda convocatoria hay algo nuevo: serán los lectores los encargados de elegir la obra ganadora de entre los textos previamente seleccionados por la dirección de la revista y publicados bajo seudónimo.

Novedad de votación y jurado populares retomado por **La Novela de Bolsillo**. Uno de los concursantes, Cansinos-Asséns, desvela las intrigas de la no tan anónima lid en la que resultó ganadora su novela **El pobre Baby** (1915). Manuel Machado formaba parte del tribunal seleccionador y **favoreció** su triunfo; fue festejado con banquete, quizá a costa del notable descenso de la cantidad asignada, de las 500 pesetas, solo cobra 100 ⁴². Paco Torres⁴³, promotor de la revista, para justificar esta reducción (además de los tópicos argumentos de ahogo económico y de apelar a la bondad del concursante) acude a la consideración del pago en fama: "... *seguirá publicando en La Novela de bolsillo..., y también podrá publicar en Los Contemporáneos porque después del triunfo le tomarán lo que les lleve...*" ⁴⁴.

Palabras que claramente transmiten el valor añadido de futuro triunfo que los concursos presuntamente propiciaban. Es el caso que nuestro triunfador acudió al poco tiempo a **Los Contemporáneos** con un inédito y, contra lo pronosticado, no le fue aceptado. Lo de seguir publicando en **La Novela de Bolsillo** sí se cumplió.⁴⁵

Con anterioridad, **El Libro Popular** (1913) había organizado un concurso en el que se adopta la primera modalidad: la del jurado selecto. En este caso constituido por Dicenta, Pérez de Ayala y Manuel Linares Rivas; el ganador Roberto Molina (**Un veterano**), quien en 1936 será coautor de **Cien por Cien. Novela Multiplicada** escrita por trece autores y publicada en trece números de **La Novela de una Hora**,⁴⁶.

En resumen, la aclimatación y proyección en otras colecciones del **modelo Zamacois** en este primer período de la novela corta popular implica la imitación de **El Cuento Semanal** en su diseño editorial y en su política de autores. Uno de los aspectos de esta política, la combinación de consagrados y noveles, se mantendrá en la mayor parte de las revistas en las dos etapas siguientes.

2. ÉPOCA DE ESPLENDOR.

Para delimitar el segundo período en este esbozo sobre la historia de la novela breve, hemos tenido en cuenta las innovaciones aportadas al **modelo Zamacois** por **La Novela Corta** (1916-1925), en tanto que su reforma determinó la del resto de las colecciones. Coincide, además, esta etapa con una notable proliferación de **revistas Literarias** y, lo que es más significativo, con un buen número de series de prolongada existencia; fenómeno tras el que anda un respaldo financiero del que no gozaron sus antecesoras. La diversificación editorial de sus promotores le permite así equilibrar la balanza de ingresos y posibles

pérdidas y, de paso, asegurase la propaganda de cada una de sus publicaciones. Abundancia y continuidad en las colecciones que marcan, indudablemente, a esta época como la de apogeo de la novela corta en el primer tercio de siglo.

Otro factor que explica la notable expansión de este modelo editorial tiene que ver con la nueva concepción del mundo, el cambio de modas y costumbres tras la Gran Guerra. Los **felices veinte** son los años del optimismo, de las desinhibiciones, de la diversión, de la vida sana, de los deportes: amable realidad (obviamente sesgada) que sirve como referente a un elevado porcentaje de novelitas de distintas series. Es el pleno triunfo, en fin, de la **sicalipsis** ⁴⁷ novelada, la representada y cantada se le adelantó en algunos años y, en estas fechas (desde 1910), lo puramente sicalíptico ha ido derivando en estas otras manifestaciones populares hacia lo melodramático ⁴⁸; trayectoria que habrá de mantenerse (también en las novelitas de quiosco) hasta finales de los años treinta. Otro dato significativo sobre el éxito del **modelo Zamacois** en esta etapa nos lo proporciona el hecho de que **La Novela Roja** de Fernando Pintado, (1922-23) primera de las colecciones con fines revolucionarios, adoptara el modelo burgués, por su probada eficacia como medio de conformación ideológica; fenómeno semejante observaremos en la serie anarquista **La Novela ideal** (1925-1938).

2.1. Diseño editorial.

Según acabamos de apuntar, el cambio correspondiente a esta etapa en el diseño editorial de las colecciones de novelas breves fue protagonizado por **La Novela Corta**; pues, si anteriores revistas (**El Cuento Galante**, **El Libro Popular** y **La Novela de Bolsillo**) anunciaron algunas de las reformas emprendidas por la colección fundada y dirigida del primero al último de sus números por **José Urquía**, será ésta la que de manera definitiva consiga aclimatarlas. La revolución en diseño de **La Novela Corta** (1916-1925) puede resumirse en los siguientes factores:

- Significativo descenso del precio: de treinta a cinco céntimos.
- Impresión a una columna
- Reducción del formato a casi la mitad: de 230 x 150 mm. a 175 x 103.
- Papel de escasa calidad, frente al *cuché* de **El Cuento Semanal** o **Los Contemporáneos**.
- Supresión de ilustraciones, salvo la de cubierta.

Las tres últimas medidas ayudan a una notable reducción de gastos para hacer posible el bajísimo precio: sin embargo, en años sucesivos tendrá que incorporar ilustraciones para hacer frente a las nuevas necesidades de mercado (competencia con **La Novela Semanal** y **La Novela de Hoy**), por lo que habrá de ser elevado su precio a diez céntimos (1918) y veinte (1922).

Como prueba evidente del potente influjo de este nuevo aspecto externo en otras colecciones podemos aducir la renovación en el diseño editorial a la que se vio abocada una de las pioneras del género, **Los Contemporáneos**: en 1918, su director, Martínez Olmedilla, ante las dificultades de pervivencia de la revista opta por adecuarse al **nuevo modelo**. De estos reveses editoriales y su solución nos da él mismo noticia:

*"Después de una serie de bandazos, **El Cuento Semanal** desaparece y **Los Contemporáneos** arrastran vida lánguida. En las postrimerías de 1916 publiqué un original, y al pagármelo me dijeron que sería el último. La sentencia de muerte estaba acordada para fines de año.*

- Es lástima- dije-. Yo le tengo cariño a esta publicación, y me apena verla desaparecer, pudiendo inyectarle nueva vida.

-¿Se atrevería usted a conseguirlo?- me preguntó el administrador, Nicolás Arenzana, grande amigo.

- Por lo menos, a intentarlo. ¿Qué tira hoy el periódico?

- Cuatro mil ejemplares. ¡Y no se venden!

- Poco es eso. Hay que variar el formato, abaratar el precio, mejorar la colaboración y resistir por lo menos seis meses" ⁴⁹.

La variación de formato, el abaratamiento del precio (10 cts., 15 cts., para los números extraordinarios), unidos a una técnica de refritos aplicada a textos de autores consagrados, permitió a **Los Contemporáneos**, en efecto, prolongar penosamente su existencia hasta el 28 de marzo de 1926 ⁵⁰.

Otro caso significativo y curioso sobre el influjo del nuevo diseño nos lo proporciona una serie de vida efímera, **La Novela para Todos**. Inicia su publicación el 23 de marzo de 1916 con formato reducido (160 x 100 mm.) cercano al de **La Novela Corta** (173 x 103 mm.). A los tres meses (junio) reduce su tamaño (130 x 82 mm.) quizá para hacer posible la reducción de su precio, cinco céntimos. A pesar de estas renovaciones no le fue posible subsistir mucho tiempo.

Las demás colecciones publicadas en los años veinte, tanto las duraderas (**La Novela Semanal**, **La Novela de Hoy**, **La Novela Mundial**) como las de breve vida, seguirán este diseño en lo que afecta a la reducción de formato (aún más pequeño que el de **La Novela Corta**), acercándose al de **La Novela de**



Cubierta de **La Novela Corta**, nº 285, 28 de mayo 1921. Los 5 cts. iniciales se elevan 10 cts.

Bolsillo (132 x 82 mm.); como contrapartida, amplían el número de sus páginas (entre 62 y 64). Supone este cambio externo algo de suma importancia para la fácil identificación de un producto popular, tanto más cuanto (en el caso que nos ocupa) le permite diferenciarse (por su aspecto físico), de otras publicaciones también masivas y, en cierto modo, cercanas: las revistas gráficas semanales.

Instaurando pues, este nuevo formato (revelado como exitoso) y con mejoras incorporadas por las principales revistas de **los veinte** (mayor calidad en el papel y en la impresión; añadido, de nuevo, de atractivas ilustraciones) será el elegido también por series de los años treinta. Así se evidencia en **La Novela de Una Hora**, ajustada al formato de 165 x 120, con un total de 64 páginas, relativa calidad de papel y de impresión y llamativas ilustraciones.

2.2. Colecciones y empresas promotoras. Declaraciones iniciales.

Hemos apuntado cómo uno de los rasgos diferenciadores entre esta segunda etapa y la anterior reside en la mayor solvencia económica de las revistas al depender de empresas con un amplio abanico de proyectos editoriales, lo que permite a la editora subsanar posibles pérdidas a la par que ellas sirven de eficaz y variada plataforma propagandística. Todo ello posibilita la adopción de llamativas reformas (descenso espectacular del precio, en **La Novela Corta**, por ejemplo) para competir, en mejores condiciones de mercado, con sus congéneres. Sin embargo, resulta cuando menos curioso que esta política claramente mercantil aparezca arropada con loables propósitos educativos.

Aquella emotiva declaración de **El Cuento Semanal** (ante la favorable acogida de la revista sobre la certeza de que "*... en España no es utópico acometer una empresa alta, genuinamente artística, limpia de mezquinas ambiciones mercantiles*"⁵¹ acorde con la naturaleza del nada fácil proyecto individual, sigue manteniéndose como mero tópico en otras colecciones de los años veinte. Así, **La Novela Corta**, en sus iniciales declaraciones (coincide en el título, **Nuestro Propósito**, con el de la decana del género) se presenta como publicación netamente formativa, destinada a las clases sociales, cultural y económicamente más desprotegidas.

Su finalidad, "*eleva el nivel cultural de un país [...] dignificar al obrero*", influjo que habrá de plasmarse en cambio hasta en los temas de conversación: "*El artesano, en vez de toros hablará de letras, y el obrero, al salir de los talleres, discutirá sobre quien escribe mejor, si Benavente o Galdós, si Blasco Ibáñez o Baroja, si Dicenta o Valle Inclán*"⁵².

Elogiable propósito al que se encamina el descenso de precio a la modestísima suma de 5 céntimos. Sin embargo, tras esta **cruzada cultural** de **la Novela Corta** está **Prensa Popular**, empresa que desde 1916 a 1925, dio vida a otras colecciones populares (**La Novela Chica**, **La Novela Teatral**, **El Folletín**) y a

revistas de lo más variado (infantiles: **Behé**, **Caperucita**; deportivas, para mujeres...) Política editorial, sin duda, encaminada a captar el interés de un amplio y variado número de lectores, por más que las declaraciones de su primer proyecto de edición induzcan a creer lo contrario:

"Si esta revista fuera un negocio editorial, sucumbiría. Pero como es un apostolado que viene a cumplir una alta misión en estos tiempos de sicalipsis y exaltación taurina, LA NOVELA CORTA no fracasará nunca, y de caer algún día sería en una postura airosa, como los antiguos gladiadores" ⁵³.

Altisonantes declaraciones no acordes, plenamente, con los reales logros conseguidos durante sus nueve años de existencia ⁵⁴.

La Novela Semanal (1921-1925) aparece, asimismo, respaldada por una importante empresa, **Prensa Gráfica**, promotora de revistas de gran difusión: **Mundo Gráfico**, **Nuevo Mundo**, **La Esfera**, **Crónica**. En el inicio de los treinta editó una nueva serie **La Novela Política** (1930) aunque a diferencia de la primera, su existencia fue fugaz, con tan solo once números. Al inicio de estas dos colecciones se presentan al lector informaciones sobre caracteres y propósitos de la publicación. En **La Novela Semanal** el rótulo de estas declaraciones iniciales va dirigido, genéricamente, **Al público** y en ellas se atiende a los rasgos que la configuran:

"...acogedora y libre de toda tutela [...] mis páginas están abiertas a todas las orientaciones [...] carezco de dómene que me rija y de director que me sujete a su censura [...] me ofrezco a todos los escritores y dibujantes españoles."

Contrastan estas declaraciones de abierta participación a escritores y dibujantes, con la nómina cerrada de colaboradores, insertada en el primer número de **La Novela Corta**.⁵⁵ Contraria resulta, asimismo, la frívola y humilde presentación de sus aspiraciones, bien alejada de la grandilocuencia de su antecesora:

"Que mi leve tono sea codicia de espíritus curiosos, recreo de cultos, solaz de frívolos, enemigo del tedio y entretenimiento de la inquieta avidez de arte y emoción que llene el espíritu del lector moderno. Aspiro a ser agradable pasatiempo en manos del lector culto, y gustoso motivo de distracción entre los pulidos dedos femeninos" ⁵⁶.

La recurrencia en la apelación al público sobre su condición como obra de entretenimiento capaz de satisfacer a gran variedad de lectores hace patente el objetivo, común a otras colecciones, de enseñar deleitando. Por otra parte, las palabras con las que se cierra la cita introducen un aspecto de suma importancia concerniente a un grupo de sus destinatarios. "Los pulidos dedos femeninos" aluden, inequívocamente, a las consumidoras de novelitas, sin duda, porque colecciones anteriores sustentaron su

éxito de ventas en este agradecido y fiel público femenino burgués. Confirma este presupuesto la experiencia relatada por Julio Casares, hacia 1916: *"Yo he visto a muchachas de clase media leer en el tranvía el precioso cuentecito de Linares Rivas titulado **El poder de la ilusión** y he sentido envidia de esos "colaboradores únicos" que, merced al generoso concurso de un editor bien intencionado, pueden llevar una pura emoción estética o un germen de bondad a millares de corazones..."* ⁵⁷.

Importante para nuestro estudio por cuanto, veinte años más tarde, en momentos de decadencia del **modelo**, serán las mujeres de clase media las principales consumidoras de **La Novela de una Hora**⁵⁸.

Otro aspecto merece destacarse de esta propuesta de **La Novela Semanal**: el referido a la distinción genérica de la publicación acorde con la que ya vimos en la pionera del género:

"Ni soy libro, ni periódico, ni revista ilustrada. Y, sin embargo, tengo del libro casi el tamaño y es posible que también la densidad del contenido, de la revista el precio, el cuidado en la presentación y en los grabados, y del periódico, la intermitencia y la formal cualidad de la aparición a plazo fijo..." ⁵⁹.

Distinción ésta que bien pudiera haberse obviado al estar ya plenamente configurado el **modelo**. Nótese una diferencia alusiva al aspecto externo introducido con novedad en esta segunda etapa: tengo del libro casi el tamaño.

La segunda colección de relatos breves promovida por **Prensa Gráfica, La Novela Política**, también se abre con un programa editorial en el que se detallan los objetivos de la nueva revista que aspira a divulgar *"los episodios salientes de la vida española: las luchas de ideas, los movimientos revolucionarios, las grandes figuras políticas, las inquietudes populares, cuantos sucesos y cuantas figuras tuvieron un eco en la vida nacional"* ⁶⁰.

De esta proclama se infiere el cambio temático de la nueva serie, lo que nos permite encuadrarla en las **no burguesas**. La poderosa empresa editorial se plegó a las nuevas exigencias del público, en unas fechas (gobierno Berenguer tras la caída de la dictadura de Primo de Rivera) marcadas por la creciente politización de la vida social y literaria.

Su efímera existencia (pese al acierto en su orientación acorde con el momento histórico y al respaldo económico de la solvente **Prensa Gráfica**) puede ser explicada, en primer lugar, por la timidez con que fueron abordadas *"las inquietudes populares"*: interpretar el presente recurriendo a hechos y personajes del pasado (aunque este sea cercano) no satisfizo a los lectores "populares" y quizá alarmó a los "conservadores". De otra parte, la escasa profesionalidad de la mayoría de sus colaboradores, más periodistas que narradores, supuso otro escollo importante para la pervivencia prolongada del proyecto ⁶¹.

Otra colección de novelas no burguesas había precedido a la de **Prensa Gráfica**, y con una

orientación bastante más radical. El título es de suyo significativo: **La Novela Roja**, con un catálogo aproximado de cincuenta obras, publicadas entre el verano de 1922 al último trimestre del siguiente año. Su fin vino dado por el inicio de la dictadura de Primo de Rivera; en ella no había lugar, obviamente, para publicaciones de esta naturaleza.

Su marcada orientación temática hacia la defensa del movimiento anarquista y la explícita acusación de la política represiva a cargo de gobierno y patronos no es óbice para que en su organización editorial pueda ser observado similar fenómeno al de las colecciones burguesas. A **Prensa Roja**, promotora de la colección, cabe atribuir otros proyectos: la revista biográfica, **Siluetas**; la **Biblioteca "Prensa Roja"** y series destinadas a la difusión del pensamiento anarquista y al esclarecimiento de temas relativos al comportamiento sexual ⁶².

También en el año 1922, cercana la primavera, aparece una nueva colección, **La Novela de Hoy** que prolongará su existencia durante unos diez años, fundada y mantenida económicamente por Artemio Precioso hasta su número 330 (7 de septiembre de 1928). Pese a su aparente rango de propiedad individual, ha de ser considerado el hecho de que este mecenas albaceteño promovió otros proyectos editoriales, lo que permite su equivalencia con una empresa editora. Además de **La Novela de Hoy**, fue promotor de **La Novela de la Noche** (1924) y de los semanarios **La Vida** (1923) de carácter erótico-festivo y el humorístico **Muchas gracias** (1924). Creó la **Editorial Atlántida** con catálogo destinado esencialmente a los "colaboradores exclusivos" ⁶³ de **La Novela de Hoy**. De uno de sus proyectos, al parecer frustrado, la edición del diario rotulado **Los Hombres Libres**, queda constancia por un anuncio insertado en un número de **La Novela de Hoy** en 1923 ⁶⁴. Su abierta enemistad hacia el régimen de Primo de Rivera, unida a una serie de procesos abiertos por sus novelas lo empujan a exiliarse a Francia y arruinan sus proyectos. Se mantienen **La Novela de Hoy** y la **Editorial Atlántida**, aunque pasan a ser propiedad de la todopoderosa **Compañía Iberoamericana de publicaciones (C.I.A.P.)**.

El cambio de propietario en la revista supone a los pocos meses un relevo en su dirección a partir del inicio de 1929, hasta su final (junio 1932), desempeña este cargo Pedro Sáinz Rodríguez, director, asimismo, de la **CIAP** ⁶⁵.

Con similares objetivos a los de **La Novela Roja** antes mencionada: difusión del ideal anarquista ⁶⁶, aparece en el año 1925 una nueva serie, **La Novela Ideal** que logrará mantenerse hasta 1938. Sus algo más de trece años de existencia y lo extenso de su catálogo, 591 títulos, la sitúan en el segundo puesto de las colecciones de novelas breves editadas desde 1907 hasta la guerra civil. Tan prolongada vida fue posible, amén de por la fidelidad de sus lectores y por la entrega desinteresada y sumamente activa de sus colaboradores, ⁶⁷ por el respaldo de **La Revista Blanca**, bimensual en su primera etapa (Madrid 1898-

1905). Son sus promotores la familia Montseny: Juan Montseny de entre sus seudónimos el más utilizado, Federico Urales ⁶⁸; Teresa Mañé, su seudónimo, Soledad Gustavo y la hija de ambos, Federica Montseny. Revista de amplia difusión (entre 8.000 y 12. 000 ejemplares) contaba con numerosos suscriptores, así como con una excelente red de corresponsales. Tan eficaz infraestructura, una de las claves del éxito de **La Revista Blanca**, será lógicamente utilizada por **La Novela Ideal**.

Para terminar, señalemos dos colecciones anómalas en el contexto de soporte empresarial que venimos observando signa a esta segunda etapa. La anomalía de la primera reside en el hecho de que aún siendo promovida por una gran empresa, no parece gozar de prolongada vida. Se trata de **Los Novelistas**, auspiciada por **Prensa Moderna**, empresa que en el año de inicio de la colección (marzo 1928) editaba otras tres series **La Novela Pasiona**l, **La Novela vivida** y **El Teatro Moderno**, más las revistas **Cinema** y **Fru-Fru**. La poca fortuna de la colección, a pesar de colaborar en ella Valle-Inclán, Baroja, Zamacois, **promocionistas**... junto a nuevos autores se nos revela como anuncio del agotamiento del **modelo Zamacois**, plenamente confirmado en la siguiente década. El segundo caso anómalo lo representa **La Novela Misteriosa**. Colección del año 1922, con un catálogo de tan sólo nueve obras, firmadas todas por el joven periodista de **La Correspondencia de España**, Jardiel Poncela . El intrépido autor único, participará, ya famoso, en **La Novela de una Hora**, por ello la excepcionalidad de esta revista mantenida en su breve existencia por un escritor sin soporte económico de empresas o empresarios es, para nuestra investigación, doblemente significativa. ⁶⁹

2.3. Política de autores.

En cuanto a la nómina de colaboradores, las colecciones burguesas de esta segunda época mantienen, quedó apuntado, la fórmula autorial mixta de colaboradores consagrados y noveles ideada por Zamacois para **El Cuento Semanal**. Sin embargo, aunque nunca faltan nombres nuevos o escritores anunciados como "jóvenes novelistas" es notablemente menor la afluencia de **nuevos valores literarios** a las páginas de estas publicaciones. Una razón plausible es la de que los novelistas de la nueva generación (la del Grupo de Occidente) fuese reacia a participar en proyectos literarios representativos de fórmulas novelescas caducas (evidente resulta que el grupo más nutrido lo constituyen **los promocionistas**, aquellos noveles de los años diez, autores consagrados en los veinte) pero no parece menos evidente que, este descenso en la incorporación de nuevas firmas está, sin duda, condicionado por un cambio en la política autorial: de la nómina abierta de colaboradores, propuesta por **El Cuento Semanal**, pasamos en esta segunda etapa a la consideración de colaboradores únicos, acompañada, esta limitación en la nómina, con la severa advertencia de no aceptar trabajos de espontáneos. Política selectiva adoptada en la etapa anterior por **El Libro Popular**

(1912-1914) al advertir sobre la no admisión de inéditos no solicitados, que con **La Novela Corta** y con **La Novela de Hoy**, las dos colecciones más importantes de este período, adquiere absoluta carta de naturaleza.

La Novela Corta incorpora en la contracubierta de cada número la lista de "COLABORADORES ÚNICOS", enumeración cuyo cierre dice así:

*"Esta Revista no acepta otros trabajos que los de sus **Colaboradores Únicos**".*

Repetición en el término, destacada, merced a los recursos tipográficos de subrayado, mayúsculas, tipos. Curiosa por arbitraria resulta la tipología que establece en torno a estos colaboradores únicos, basada en edad, origen geográfico, profesión ⁷⁰ y, en parte, adoptada en posteriores clasificaciones por algunos críticos (recuérdense las de Rafael Cansinos-Asséns o las de Federico C. Sáinz de Robles).

Esta política autorial restrictiva llega a su culminación con **La Novela de Hoy**. El invento de su director, Artemio Precioso, de contratar a **Colaboradores en exclusiva** supone una verdadera revolución en la política autorial en tanto que tal tipo de contrato supone, obviamente, cerrar la posibilidad a otras revistas de contar con obras inéditas de los autores más populares en ese momento abocándolas, bien a la desaparición, bien a un difícil mantenimiento a través de refritos. Fue el caso de **Los Contemporáneos** ⁷¹ **La Novela Corta** o **La Novela Semanal** que vieron, sin duda, aumentadas sus dificultades de pervivencia a partir de 1922. La fórmula de la exclusiva, costosa a plazo breve (supone pagar generosamente a los autores: podía llegar a las 2.500 pts. un inédito, cifra muy elevada para la época) es rentable a la larga pues implica la supresión, en gran medida, de la competencia de publicaciones afines. Así lo prueba el que en el año 1925 aparezcan los últimos números de **La Novela Corta** y **La Novela Semanal** y al año siguiente acabe, tras reiterados anuncios de agonía, la más camaleónica y duradera de las colecciones, **Los Contemporáneos**. Es más, **La Novela Mundial** iniciada en 1926 con una explícita declaración de propósitos en donde se evidencia su deseo de presentar una opción de calidad y alejada del tono erótico (en clara alusión a las publicaciones promovidas por Artemio Precioso) tan sólo subsiste durante algo más de dos años.

El anuncio de esta política editorial de las exclusivas se presenta en **La Novela de Hoy**, además, como poderoso reclamo, situado en la segunda de las páginas iniciales (otras se dedican a propaganda de **La Vida**, **Editorial Atlántida** o de las obras publicadas, por el colaborador que interviene en ese número)



Cubierta de La Novela de Hoy, nº 81, 30 de noviembre 1923.

dedicadas a publicidad editorial. El texto anunciador sustenta su eficacia en dos factores: popularidad y esfuerzo, pues es el *"favor cada día más creciente que el público le otorga"* lo que hace posible *"Tan enorme esfuerzo, sin precedente en España, no ha vacilado en hacerlo La Novela de Hoy en obsequio a sus numerosísimos lectores"*.

Estos elementos, junto a la repetición (destacada con tipos de gran tamaño, y por su ubicación - principio-final) del nombre de la colección orlan la nómina de los "grandes escritores": Un total de catorce más el sugerente "y otros".

El esfuerzo editorial de la **Exclusiva** pasa a otras empresas de Precioso, así en el anuncio de: *"Los Hombres Libres"// PERIÓDICO VIBRANTE Y SINCERO* se confirma a los lectores que *"El "Caballero Audaz" ha concedido a LOS HOMBRES LIBRES la exclusiva de sus trabajos periodísticos"*

⁷².

Este feliz hallazgo sobrepasó en tiempo y condiciones al mecenazgo de Artemio Precioso, al ser adoptado y perfeccionado por la empresa editorial (**CIAP**) que entre 1928-1931 logra monopolizar, prácticamente, la producción y el mercado del libro en España ⁷³. Las propias empresas de Precioso, **La Novela de Hoy** y la **Editorial Atlántida** pasaron a ser de su propiedad, amén de otros sellos editoriales y revistas consolidados (**Renacimiento**, **Mundo Latino**). El trust editorial (apoyado por la Banca Alemana Bauer), en efecto, adopta el contrato de las **exclusivas** con el añadido de una notoria variante: asignación de un sueldo fijo mensual a sus contratados variable en función de la cotización del autor en el mercado.

Así pues, estos nueve años (1922, inicio de **La Novela de Hoy**, a 1931, suspensión de pagos de la **CIAP**) de contratos exclusivos revolucionan no solo el mercado del libro, en general, y en particular el de las colecciones de novelas cortas, sino que dan un vuelco a la casi endémica precariedad económica de muchos escritores. Es su demiurgo Artemio Precioso, a través de sus proyectos editoriales, hasta 1928; momento en que queda relevado por la **CIAP**. ⁷⁴ Bienestar que lleva aparejado, en ocasiones, la ruptura con una trayectoria personal o estética. Así (al decir de Sáinz de Robles) *"novelistas que jamás cultivaron la pornografía"* escriben para una de las colecciones de Precioso, **La Novela de la Noche** *"novelas" muy subidas de tono* en atención a *"los gustos de muchos miles de lectores "verdolagas" y a cambio de "tres mil pesetitas... contantes y sonantes"*. ⁷⁵

En cuanto a la importancia de la **CIAP**, en la vida y economía de sus contratados, se evidencia en el manifiesto firmado, entre otros, por figuras tan señeras como Valle Inclán, los hermanos Machado, Azorín o Zamacois. Recién proclamada la II República, en el verano de 1931 la **CIAP** suspende pagos; su causa, la pérdida de apoyo de la **Banca Bauer**. En la protesta de los escritores, se justifica su directa intervención en el conflicto, fundamentalmente por el gravísimo perjuicio que puede causarse a los "intereses

espirituales" de todos los hispanohablantes, pero, también por

" El hecho de que la casa editorial donde agrupamos nuestra producción y tenemos nuestro pan asegurado altere su economía o la vea en peligro, sería suficiente para justificar nuestra inmediata intervención en la disputa, ya que a nadie se le puede regatear el hecho de defender su vida económica " ⁷⁶

Añadamos otro testimonio significativo del efecto desastroso de esta suspensión de pagos. El día 22 de agosto de 1931, Manuel Azaña anota en su diario:

"Valle está muy apurado por la suspensión de pagos de la CIAP, que le pagaba tres mil pesetas mensuales. Ha pensado irse a América, y ya tiene pasaporte y pasaje. En el Consejo de esta tarde, he dado cuenta del caso, y he opinado que no podía consentirse que Valle se fuese a mendigar por América, con el decoroso pretexto de dar conferencias. Todos han asentido. Discurriendo lo que se podría hacer por él y convencidos todos de que, por su carácter, es peligroso darle un cargo de responsabilidad ⁷⁷, he propuesto que se invente uno; el de Conservador General del Patrimonio Artístico en España, con veinticinco mil pesetas de gratificación, y que se provea en Valle " ⁷⁸

Resulta evidente que ante tal despliegue económico y personal hubiera sido casi mágico mantener durante estos años publicaciones ajenas a estos poderosos circuitos editoriales ⁷⁹.

Así, (lo apuntábamos páginas atrás), fueron desapareciendo las colecciones iniciadas antes de 1922 (**Los Contemporáneos**, **La Novela Corta**) pese a sus sucesivas reformas o al reclamo de frívolo y humilde pasatiempo a la par que culta y abierta a todos los escritores y dibujantes con que se presentara, toda risueña **La Novela Semanal**. Tampoco logra subsistir ⁸⁰ más allá de los dos años **La Novela Mundial**, (1926) a pesar de los evidentes propósitos y esfuerzos de su director (García Mercadal) para conseguir una serie de calidad y netamente alejada de la tendencia mayoritaria de sus predecesoras:

"Nos acompaña en el intento de nuestra empresa el más amplio criterio literario, sin más limitaciones que las impuestas por el buen gusto. Por esta razón, nuestras páginas estarán siempre cerradas a la pornografía..." ⁸¹

En otro aspecto relativo a la política de autores se muestra innovadora **La Novela de Hoy**. Supone tal innovación incluir unas páginas iniciales, "*A manera de prólogo*", que sirvan a la presentación del autor a través del ágil procedimiento de la entrevista ⁸². Tres de sus artífices: el director de la revista, Wenceslao Fernández Flórez y Mariano Tomás, participarán años más tarde en los proyectos de **Editores Reunidos: La Novela de una Hora y Cien por Cien. Novela Multiplicada**. Artemio Precioso colaborará solo en el último de ellos, mientras que Fernández Flórez y Mariano Tomás no solo intervienen por partida doble o triple, sino que lo hacen en momentos cruciales. Aquél, por su rango de Académico, cubre el segundo

número de la colección y es el que da el toque definitivo al disparatado galimatías en que deriva **Cien por Cien**. Éste, por su cargo de Director Literario de **La Novela de Una Hora**, prestará su pluma a la revista cuantas veces se precise, para poder lograr mantenerla; de sus dieciocho números en nada menos que en cuatro aparece su firma⁸³. Sirve, además, la colección de Artemio Precioso al que será Director de **La Novela de una Hora** de plataforma de lanzamiento en su tarea como novelista. Incorporación de noveles a imitación de **El Cuento Semanal** que propicia la presencia de esta nueva firma, la de Mariano Tomás, en **La Novela de Hoy**, en la época de Precioso, junto a la de Mariano Benlliure y Tuero a las que, en la de Sáinz Rodríguez, se añadirían otros nuevos valores: Esteban Salazar Chapela, Pérez de la Ossa, Joaquín Arderius, José Díaz Fernández y Luis de Oteyza.

A las novedades editoriales, relativas a política de autores, auspiciadas por el mecenas albacetense hemos de añadir la participación de autores dedicados a la política: Araquistain, Salvador Seguí, Marcelino Domingo o Rafael Sánchez Guerra y de mujeres novelistas: Concha Espina, Margarita Nelken, Magda Donato y Sara Insúa. La primera de ellas será la única novelista incorporada a la nómina de colaboradores de **La Novela de una Hora** (**Nadie quiere a Nadie**, nº 5) y la que da título, e inicia la novela escrita por trece autores distintos **Cien por Cien**. También el primero de los políticos novelistas será incluido en nuestra nómina de colaboradores, aunque tal colaboración no llegará a hacerse efectiva.

Todas estas incorporaciones novedosas de autores confirman cómo, pese a las **exclusivas**, **La Novela de Hoy** sigue manteniendo la **fórmula Zamacois** de combinación de autores consagrados y/o populares con novelistas poco o nada conocidos. Igualmente se nos presenta como continuadora al convocar un concurso (práctica habitual, recordemos, entre las colecciones de la primera etapa) con la composición mixta de jurado selecto, y popular. Los premios prometidos, acordes con la generosidad de su promotor: 300 pesetas, más publicación de la obra para las diez novelas seleccionadas por un jurado constituido por Wenceslao Fernández Flórez, Alberto Insúa y Rafael López de Haro ⁸⁴; mil quinientas, mil y quinientas pesetas, respectivamente, para las tres obras más votadas por los lectores. El jurado da su veredicto el 20 de julio de 1924, pero de las diez novelas elegidas sólo una llega a publicarse ⁸⁵ . Los sustanciosos premios anunciados en la convocatoria del concurso no fueron sino humo. Incumplimiento de las bases del concurso que parece lógico inscribirlo en la política editorial de las **exclusivas**, en tanto que mal se compadece ésta con la incorporación, no controlada, de los concursantes espontáneos.

En resumen, la época de apogeo de la novela breve en España aparece determinada por dos colecciones: **La Novela Corta** y **La Novela de Hoy**. A la primera cabe atribuir una serie de innovaciones en diseño y precio, como inequívocas marcas de producto novelesco popular, a las que habrán de acomodarse, perfeccionándolas (menor tamaño, mejora en la técnica de impresión e ilustraciones) las revistas

que le sucedieron. A la segunda, un favorable impulso al *status* del colaborador a través del contrato en exclusiva, política que conlleva un notable desembolso editorial para el que las empresas que promueven las distintas colecciones quizá no estén preparadas, salvo la todopoderosa **CIAP**.

La pervivencia de las colecciones de mayor duración y popularidad queda determinada (amén de por los reajustes precisos para paliar la competencia a la que han de enfrentarse ante la aparición de una nueva revista) por el respaldo de empresas con diversificación en la oferta editorial. A la vez, la interrelación entre sus distintas publicaciones se revela como eficaz medio de difusión de todas y cada una de ellas.

Comprobada su capacidad de difusión ideológica en los medios sociales populares, el **modelo Zamacois** es adoptado por dos colecciones de tendencia radical-anarquista. **La Novela Roja** que llega a su fin por razones políticas y **La Novela Ideal** que traspasa la frontera marcada para esta segunda etapa: su duración y amplitud de catálogo la sitúan en el segundo lugar de las colecciones de novelas breves. Tras una tercera colección de tendencia izquierdista, **La Novela Política**, anda una empresa, **Prensa Popular**, promotora de otras publicaciones de opuesta orientación ideológica: inequívoco síntoma del cambio (1930) político-ideológico de estos años treinta.

3. DECLIVE Y DIVERSIDAD. COLECCIONES DE LOS AÑOS TREINTA.

La tercera etapa de la novela corta en España aparece signada por el agotamiento del **modelo Zamacois**. Marca evidenciadora de esta agonía es la ausencia de colecciones de vida prolongada. Indica Granjel,⁸⁶ en este sentido y como prueba de tal declive, el final de la última de las revistas de amplia difusión de los años veinte, **La Novela de Hoy** (1932), tras diez años de existencia. Y resulta cierto que a partir de esta fecha las series que se inician parecen irremediabilmente destinadas a ser productos efímeros. Sin embargo, tales evidencias exigen al menos dos precisiones: por una parte, la pervivencia de **La Novela Ideal** (1925-1938, segunda en cuanto a duración de las colecciones publicadas entre 1907-1938) nos permite avalar una significativa excepción al genérico carácter efímero de las revistas en esta etapa⁸⁷. D e otra, el declive de tan fructífera modelo no se presenta, obviamente, de modo repentino, sino que va incubándose desde los años finales de la segunda década de siglo. Crisis paulatina en la que incidieron factores diversos. Uno de ellos tiene que ver con la propia evolución de esta modalidad literaria popular en tanto que la reiteración en los temas, en los planteamientos, en las formulaciones narrativas, producen lógico cansancio en el público. La manifestación más acrisolada de esta falta de creatividad e innovación en cualesquiera de los planos narrativos la constituye el refrito; a él como definitiva causa del agotamiento del género se refiere uno de los **promocionistas**, amén de director de **Los Contemporáneos** en su última etapa, Martínez Olmedilla:

*"El público llegó a cansarse de novelas cortas. Yo creo que las mató un empacho de "refritos". El mismo original se publicaba ocho o diez veces con diferente título y casi al mismo tiempo en distintos periódicos. Los compradores huían ante el tufillo del aceite quemado. Las tiradas bajaron de alarmante manera. Y al barquinazo de una **novela** seguía otro, y otro..."* ⁸⁸

Estos "barquinazos", que de forma tan gráfica indican el fin de gran parte de las colecciones de los años veinte, (ante la dificultad de hacer frente a la política autorial de **la exclusiva**), será norma constante en las de los años treinta, pese a la desaparición del principal fenómeno que los produjo en la década anterior. La competencia que ejerciera **la exclusiva**, ahora es sustituida por la de otros medios de comunicación: la radio y el cine ⁸⁹, además de novedosos, mucho más directos y atractivos para el gran público que las novelitas ajustadas a un modelo ya periclitado.

Aún puede ser señalada otra causa de mayor trascendencia, a nuestro entender, que la anterior: la efervescencia editorial iniciada en los últimos años de la dictadura primoriverista llena el mercado de libros (a precios populares) de lo más diverso: desde traducciones de novelas rusas y americanas a tratados con pretensiones más o menos científicas (algunos de tema sexual)⁹⁰ más acordes con nuevas tendencias narrativas y con el momento político de España. El protagonismo de estas novedosas iniciativas corrió a cargo de las "editoriales de avanzada", ⁹¹ pronto imitadas por otras empresas ante el éxito de sus ventas. Los precios populares, en fin, se redujeron a la mitad a partir de 1932, coincidiendo, (es más que probable), con la quiebra de la **CIAP**, al arrastrar en su ruina, a editoriales y colecciones dependientes de ella. Fenómeno de alza y descenso de fortuna editoriales que hace verosímil esa imagen del vendedor ambulante, provisto de un carrito repleto de libros de saldo, de la que habla Tuñón de Lara:

"Al filo de los años 29 y 30 florecieron editoras como Zeus, Morata, etc., que contribuyeron a la difusión de obras orientadas hacia el tema social, de valor científico muy desigual. [...] bien porque algunas de esas empresas editoras quiebrasen, ⁹² bien porque hicieron tiradas excesivas [...] en breve tiempo salieron al mercado de "libro de viejo" decenas y centenares de millares de libros editados entre 1929 y 1932 [...] a mitad de precio [...] y leídos por una multitud de personas de todas las clases sociales" ⁹³.

Ahora bien, este despliegue editorial coincide además con un entramado político-ideológico acelerado en los primeros años de la República, aunque, al igual que el de las editoras, su inicio se remonte a los últimos años de la dictadura de Primo de Rivera. Así, el principio de los años treinta, por esta conjunción de factores, viene marcado por una creciente polarización política que, necesariamente, repercute en las posiciones adoptadas por los escritores. Cunde el interés por cuál sea la función social y la finalidad de la literatura, o de cualquier otra manifestación cultural y artística, efecto que habrá de repercutir, también,

en las novelas breves. Recordemos que es, precisamente, en 1930 cuando aparece **El nuevo Romanticismo**, manifiesto estético ideológico en el que su autor, José Díaz Fernández, aboga por el compromiso del escritor con la realidad y problemas de su tiempo.⁹⁴ Otro testimonio de estas inquietudes nos encontramos, al año siguiente en la encuesta realizada por José Montero Alonso a novelistas de diferente orientación ideológica y publicadas en el periódico **La Libertad**. Una única pregunta sirve como base a la declaración del autor encuestado. Su texto es bien significativo, en tanto que incide en la necesidad de que la novela en España, al igual que en otros países, refleje las "horas de enorme intensidad política, social, renovadora" ⁹⁵

En definitiva, la renovación y crisis editorial junto a la pretensión de reforma en las estructuras narrativas, dan el toque de gracia a las colecciones de novela breve y propician, asimismo, el declive de otras tendencias estéticas. Quede resumido tan notorio cambio con palabras de Gonzalo Santonja:

"La ruptura de los hasta entonces socialmente excluyentes y en la práctica casi fijos circuitos de lectura constituye, a mi juicio, uno de los rasgos culturales de mayor importancia [...] del período republicano. [...]"

El cambio, sustancial y decisivo, empezó a cuajar como respuesta a una afortunada conjunción de esfuerzos, a comienzos de los años treinta, cuando pasaron a generalizarse temas, obras y autores tradicionalmente privativos de las librerías y los sectores cultos. Surgió entonces el "nuevo libro popular" de la República y los años de guerra, abierto a la literatura de calidad y a los ensayos de divulgación de temática socio-económica, política y sexual. [...] barato y de presentación modesta, "empujó" a la novela corta de las colecciones derivadas de "El Cuento Semanal" de Zamacois (fundada en 1907), redujo al ostracismo a los escritores partidarios de la sicalipsis, arrinconó todavía un poco más a los vástagos del modernismo, cercenó el vuelo de todas las "deshumanizaciones" artísticas y, en última instancia, planteó sin irrealidades, desde la cotidianeidad, el debate de la función del escritor" ⁹⁶.

3.1. La novela breve como "compromiso".

Y, es, precisamente, este planteamiento acorde con la realidad el fundamento de otro de los rasgos distintivos de las escasas y efímeras colecciones de la cuarta década de siglo: su marcado carácter de "compromiso". Intencionalidad política que implica, lógicamente, diversidad de opciones ideológicas.

En su conjunto las series más duraderas de esta etapa son las de orientación izquierdista, pues además de **La Novela Ideal**, se inicia otra continuadora, en parte, de aquella pionera que adoptara el **modelo Zamacois** con fines revolucionarios: **La Novela Roja** de Fernando Pintado (1922-1928); y de esa otra que, promovida por **Prensa Gráfica**, **La Novela Política**, pretendía recoger en sus once números "episodios

salientes de la vía española" ⁹⁷; intención en parte fallida mas, al menos, sirvió de puente a las publicadas en los años siguientes.

La primera adopta el nombre de la decana: **La Novela Roja**, promovida ésta segunda por Ceferino Rodríguez AVECILLA. Sus siete números se publican a poco de proclamarse la **República** (junio-Julio 1931) y en ellos se refleja la decepción ante las moderadas disposiciones del **Gobierno Provisional**. ⁹⁸

Fue la segunda, **La Novela Proletaria** ⁹⁹(abril 1932- principios 1933) y la que gozó de mayor fortuna; su duración y catálogo (veintiséis números) así lo confirman. Promueve la colección **Ediciones Libertad**, promotora, asimismo, de una colección anticlerical **Biblioteca de los sin Dios**. Tras los dos proyectos editoriales encontramos a Augusto Vivero, director de la serie de novelas a partir de su número siete; lo precedió en el cargo Alfonso Martínez Carrasco. Sus colaboradores ¹⁰⁰ pertenecen a un amplio abanico de opciones políticas con un denominador común, el de revolucionarios desengañados. En su ataque a la política moderada de la convención republicana-socialista siguen los pasos de su antecesora **La Novela Roja**. A este tema añaden su posición claramente anticlerical, en la que no falta la defensa de los incendiarios de conventos, alertan, asimismo, sobre la infiltración de exmonárquicos en instituciones republicanas. Sus páginas transmiten, además, la decepción existente entre los periodistas de izquierdas motivada tanto por el papel oficialista que ha de cumplir la prensa, como por una penuria económica, la de los periodistas, aún no resuelta. El final de la serie vino dado por un cúmulo de dificultades económicas agravadas con el secuestro de algunos de sus números y con el *boicot* de una empresa distribuidora "*organizada con dinero de los conventos*" ¹⁰¹.

Siguieron a esta novela proletaria otras dos más que efímeras, con el mismo nombre, pero auspiciadas por escritores comunistas. **La Novela Proletaria** de 1935 quedó en promesa, tan sólo un breve anuncio de su pronta aparición en **Heraldo de Madrid**. El tercer proyecto, en el año siguiente, limita su existencia a un sólo número, 28 de octubre de 1936.

La acusación, en fin, lanzada por los editores de **La Novela Proletaria** (la primera) sobre la distribuidora subvencionada "*con dinero de los conventos*" es de por sí elocuente del importante papel social y político, desempeñado por publicaciones de distinto signo durante esta etapa. El gobierno del bienio socialista concita, por una parte, el rearme de las derechas ante el peligro político que parecen representar sus actuaciones económicas y anticlericales; por otra, no satisface, las esperanzas que en él depositaron las izquierdas. Muestra de uno y otro descontento son el *boicot*, y la censura de algunos de los números de la revista citada.

A este ambiente de crispación social alude, presentándose como lenitivo, otra nueva revista **Los trece**; su primer número se publicó el 4 de marzo de 1933, (a poco, pues, del fin de **La Novela Proletaria**),



Nuestro ilustre colaborador Manuel Bueno, "de cara a un régimen", llega con certera agudeza a la entraña de toda una política...

Los 13, nº 7 (extraordinario), 14 de abril 1933.

y en él, siguiendo una práctica común a colecciones precedentes, se insertan unas declaraciones programáticas. El título, **Aquí estamos "Los 13"**, firmado por su fundador: **El Caballero Audaz**. Hablan estas palabras preliminares de la supuesta crisis de la novela y de cómo de forma inexacta e injusta es considerada causa de la crisis editorial en España, cuando su motivo no es otro que *"la crisis mundial del dinero"*. Resulta, cuando menos curioso, que uno de los argumentos esgrimidos para la defensa de la vitalidad de la novela sea el indudable éxito de **Sin novedad en el frente**, obra de **Erich Maria Remarque**, uno de los mayores éxitos de ventas de las editoriales de avanzada y que además, *"dio origen a la publicación en castellano de una avalancha de libros de guerra"* ¹⁰²

El resto del prólogo de esta *"nueva revista literaria"* está dedicado a su descripción, colaboradores e intencionalidad. Así se presenta como: *"Publicación de novelas breves que aparecerá semanalmente. Trece escritores ¹⁰³ que han aceptado el compromiso de escribir cada uno cuatro novelas al año. Cincuenta y dos novelas en total para las semanas de esos doce meses..."* (pág. 4)

Propósitos sólo cumplidos en el número de escritores, pues el año proyectado se reduce a menos de un trimestre ¹⁰⁴ y las cincuenta y dos novelas a trece; quizá esos puntos suspensivos eran indicio de la falta de seguridad en el cumplimiento de tan cerrado proyecto. Proyecto, en fin, que se presenta al lector como tarea de

*"... una Asociación espontánea y libre de hombres de pluma que en estos **tiempos difíciles** se proponen despertar, mejor dicho, estimular su gusto por las obras de imaginación.*

*Tarea nada fácil, cuando **tantas cosas tristes** y **tantas realidades angustiosas reclaman tu atención y tu esfuerzo.***

Darte, lector, cada semana, una novela nueva, a ser posible lo bastante interesante para que te haga olvidar por una hora ¹⁰⁵ todas las angustias del día.

[...]

"Los 13" no constituyen ni una empresa editorial ni un escalafón de privilegio... Hoy, no son más que un grupo de camaradas; [...]

Aunque muy diferentes, en su obra y en su significación, se presentan agrupados en una especie de "frente único" o caravana del Ideal. [...]

[...]

*... el arte de "Los 13", aspira a ser -como todo verdadero arte- **generoso y múltiple** a estar asistido por el calor y la simpatía del pueblo. Esos hombres que, con orgullo estúpido, parecen escribir para sí mismos, se nos antojan los onanistas de la literatura...*

*Y dicho está que "los 13" quieren ser una **publicación democrática, popular...** Por su precio*

asequible a todos. Por su espíritu, sintiéndose en hermandad con todos los hombres..." (pág. 4-5. El subrayado es nuestro).

Repárese en la repetición de las ideas de conflictividad, de su necesario olvido, de su configuración popular y democrática. Democracia formal que se lleva a la práctica, merced a la presentación por orden alfabético de sus colaboradores; salvo el excepcional caso de Zamacois a quien se le cede el número uno como reconocimiento "*al hombre que con "El Cuento Semanal" y "Los Contemporáneos", "trajo las gallinas" de esta clase de publicaciones*". (pág. 6). Esta ordenación alfabética no coincide, sin embargo, con el orden de intervención.¹⁰⁶

Según estas consideraciones programáticas en **Los 13** se aúnan elementos novedosos, acordes con los nuevos signos de su tiempo: carácter democrático, agrupación libre "*caravana del Ideal*",¹⁰⁷ ataque al arte de vanguardia ("*los onanistas*"); junto a una confesada herencia de sus antecesoras: publicación popular (por su precio); distracción y calidad; colaboradores expertos en el campo de la novela breve, junto a un "*valor nuevo en la literatura y el periodismo...*" (pág. 7), César González Ruano. En tan amplia y difusa presentación (abarca de la página tres a la ocho; resulta abusivo el efecto sugeridor de los puntos suspensivos), no hay, sin embargo, declaración explícita de intenciones políticas. Quizá porque el esbozo de cada uno de sus colaboradores suficientemente conocidos la haga fácilmente deducible para los lectores. Pese a este escamoteo, tras la máscara de la distracción y el olvido, pronto se hace patente su orientación ideológica por el predominio en las novelas del tema erótico¹⁰⁸ y de la crítica política. Así, con motivo del segundo aniversario de La República, **Los 13** publica el 14 de abril un séptimo número, extraordinario, en el que intervienen Juan Ferragut, **Alejandro Lerroux, símbolo y víctima de La República** y Manuel Bueno, **De Cara a un régimen**; cantos de sirena, ambos, que plantean la difícil pervivencia de la República. Para Ferragut porque "*La revolución que, pese a Lerroux, se está haciendo en España cumple su misión fatal:*¹⁰⁹ *desborda a sus arquitectos, los sobrepasa, los destruye...*" (pág. 31)

y, ni siquiera, el septuagenario líder radical, tan admirado por él, puede presentar una alternativa a esta desastrosa política: "*Lerroux ha defraudado, hay que decirlo porque es verdad, con noble y sincera amargura, toda la fe que pusieron en él... Antes de la República y después de la República...*" (pág. 32).

Manuel Bueno es aún más radical y directo en sus opiniones:

"... la República, régimen de gobierno que ya ha existido en España y que no pudo arraigar por análogas o parecidas causas a los que hacen dudosa ahora su viabilidad: ineducación democrática de las masas, rivalidades de los hombres que la conducen, sectarismos fanáticos arriba y abajo de la nación y contumacia en los egoísmos de clase" (pág. 34)

y propone, sin ambages, como salida a los errores cometidos por el gobierno Azaña, una "*mano de*

hierro":

"Jefes posibles del fascio español son Prieto y Miguel Maura, como elementos de izquierda, y en defecto de ellos, don José Calvo Sotelo..." (pág. 48). ¹¹⁰

A similares opciones ideológicas pueden ser asimiladas la novela de Juan Ferragut, **La Diputada** y la de Juan Pujol **Yo soy revolucionario**, publicadas en números posteriores. Claro exponente de la orientación de esta publicación semanal literaria es la página de propaganda dedicada a la **COLECCIÓN AL SERVICIO DEL PUEBLO**: siete libros de **El Caballero Audaz**, donde bajo la asepsia de la "crítica severa e imparcial, libres de conveniencias de partido" puede percibirse un popularismo no precisamente revolucionario. ¹¹¹

Sirva lo expuesto como prueba del poderoso influjo que la conflictiva situación política del país ejerció en todo tipo de manifestación literaria, incluidas las publicaciones que siguieron al popular **modelo Zamacois**, transformado, ahora, en un medio de agitación y propaganda política bien de manera explícita: **La Novela Roja** (II) y **La Novela Proletaria** (I, II, III); bien de forma implícita: **Los 13**.

Tras casi tres años de vacío en la edición madrileña ¹¹² de series de novelas breves, **Editores Reunidos** lanza una nueva colección, **La Novela de una Hora**, tan sorpresiva como sorprendente porque su adecuación al **modelo Zamacois** es casi al cien por cien en la última de las colecciones iniciada en esta tercera etapa, aunque subrepticamente sirva para la difusión de un proyecto ideológico sumamente conservador. Comparte con las tres colecciones emblemáticas de los años treinta de las que nos hemos ocupado lo efímero de su existencia, y es con **Los 13** con la que presenta mayores coincidencias. Cinco colaboradores aparecen en las dos nóminas: Manuel Bueno, Emilio Carrere, Rafael López de Haro, Juan Pujol y Eduardo Zamacois. De ellos, tan solo Juan Pujol no hará efectiva su participación en **La Novela de una Hora**. Colaboradores que en **Los 13**, además de por la semblanza inicial, con mayor detalle serán presentado por otros "camaradas" de la revista (Manuel Bueno es prologado por El Caballero Audaz; Emilio Carrere por Zamacois; éste como fundador del modelo abre la presentación de colaboradores en **Aquí estamos "Los 13"**; Rafael López de Haro es presentada por Joaquín Belda).

Páginas de presentación aunque no de manera constante y con otras formulaciones, que serán adoptadas por **La Novela de Una Hora**. Comparten además, estas dos colecciones su intención de servir de entretenimiento: *"olvidar por una hora todas las angustias del día en estos tiempos difíciles"* ¹¹³. Programa de evasión de la cruda realidad, aunque manifestado no del todo conseguido en **Los 13** según hemos visto y, aunque no declarado, logrado casi plenamente en **La Novela de una Hora** según comprobaremos.

4. LA NOVELA DE UNA HORA. UN MODELO POPULAR AGOTADO.

Decíamos que lo sorprendente de **La Novela de una hora** es su perfecta adecuación al **modelo Zamacois**. En ella se condensan todos los logros, innovaciones, modos y maneras (para distinguir y hacer atrayente esta modalidad narrativa) desplegados durante treinta años por las **colecciones burguesas** más populares; en esta imitación nuestra revista tiene como esencial punto de referencia al **modelo renovado** de los años veinte. Pudiera objetársenos que tal fenómeno no es nada llamativo pues la adecuación a un modelo inicial o renovado la convertiría, en una revista epigonal más entre otras muchas de efímera existencia. Sin embargo, resulta sorprendente su carácter *anacrónico*, diríase que casi *ucrónico*: las adversas circunstancias para la propia pervivencia del género (acusadas por las colecciones de los treinta); la más que tensa situación social y política del año 1936 *no parecen* hacer mella en el optimista proyecto de **Editores Reunidos**, tan similar al de los de los *felices veinte*. Prueba de ello son las escasísimas referencias en sus páginas a la crispación socio-política de la larga y conflictiva primavera que sigue al triunfo (en las terceras elecciones celebradas durante la II República) del Frente Popular. Otro dato llamativo, estas escasas referencias son obra de un colaborador, incluido en aquel tiempo en el grupo de "onanistas de la literatura" y posteriormente, con frecuencia infravalorado por el tono esteticista, no comprometido, de su tarea literaria. Este colaborador excepcional es **Benjamín Jarnés**; su participación en **La Novela de una Hora** (su primera y última -única- ¹¹⁴ en las colecciones de novela breve de quiosco) es otro justificante de la peculiaridad de la revista y uno de los motivos del interés que en ella vimos y que nos impulsó a abordar su estudio.

Cerraremos este primer capítulo de nuestro trabajo con un resumen de semejanzas entre **La Novela de una Hora** y las colecciones más significativas que la precedieron; daremos breve cuenta asimismo de sus supuestas innovaciones. Visión resumida que ampliaremos en los capítulos siguientes de nuestro trabajo.

Para la comprobación de su actitud mimética tendremos en cuenta los que hemos considerado rasgos definidores en las tres etapas señaladas. El **diseño editorial** de **La novela de una hora** se ajusta, al que triunfó en la segunda época. Formato pequeño; ilustraciones en la cubierta alusivas al tema de la novela editada con llamativos colores; ilustraciones interiores (de escasa calidad) como elementos de refuerzo y atracción hacia el texto narrativo literario; un total de 64 páginas algunas de ellas con publicidad de los autores y/o de la editora cuando la extensión de los textos narrativos queda escasa.¹¹⁵

Con las revistas de la época de apogeo comparte, también, el respaldo de un sello editorial: **Editores Reunidos. Central de librería**, presentados como distribuidores en exclusiva: "Concesión exclusiva de venta". Las páginas libres de **La Novela de una hora** sirven de propaganda, a su vez a la editora, al incluir planchas publicitarias de autores afines a ella y de colecciones y fondos editoriales. En esta manifiesta interrelación de publicaciones promovidas por la empresa editora-distribuidora, como soporte financiero y

propagandístico cabe incluir el inicio de una nueva colección, **La novela española**, anunciada en la contracubierta de los números trece y catorce, en momentos de manifiesta crisis para **La Novela de una Hora** y, quizá, para **Editores Reunidos**. La ausencia de creatividad en sus promotores llega al límite de dar a su nuevo proyecto idéntico nombre al del promovido por **La Novela corta** en los años veinte. Divergen las dos iniciativas homónimas, sin embargo, en sus planteamientos y resultados: la del grupo **Prensa Popular** edita "*más de un siglo de novela española*"¹¹⁶ mientras que la anunciada como alternativa a **La Novela de una Hora** "*publicará obras maestras de la literatura contemporánea*"; ambicioso proyecto futuro que queda reducido a la publicación de **La hija de Natalia** (de Armando Palacio Valdés) y al anuncio, como segunda obra maestra editada, de **El Negro que tenía el alma Blanca** (Alberto Insúa).¹¹⁷

En cuanto a **política autorial**, nuestra colección opta por la fórmula que se mantiene como una constante en las revistas noveleras durante sus treinta años de vida. Tanto en los colaboradores previstos como en los que hicieron efectiva su participación es notorio el predominio de autores famosos; popularidad conseguida, precisamente, en los años veinte por su continuada colaboración en colecciones de novela breve. El porcentaje de noveles aunque escaso es bien significativo: más que "*jóvenes promesas*" se trata de novelistas que habían prestado su pluma poco (Luis Araquistain, Jardiel Poncela)¹¹⁸ o nada (Benjamín Jarnés, Lino Novás Calvo) a esta modalidad narrativa popular.

Fiel a las pautas marcadas por las revistas que la precedieron en la época de esplendor, **La Novela de una Hora** dedica una página al anuncio de cuáles serán sus colaboradores. La nómina obedece a una secuenciación de aséptico orden alfabético: ausentes las clasificaciones por dedicación, edad o fama más que curiosas de **La Novela Corta**, por ejemplo, o la consideración de colaboradores **únicos** o **exclusivos**.

Asepsia de la ordenación alfabética común a **Los 13**, acompañada de un epígrafe genérico "*colaboradores*"; al que sigue la mención ordenada de veintisiete autores, cerrada con el impreciso y socorrido. "*Etc.etc.* Los veintisiete colaboradores anunciados son representativos de las cuatro generaciones partícipes en revistas del primer tercio del siglo; también los índices porcentuales de intervención por generaciones son semejantes a los observados en otras colecciones, al igual que la mención, en la nómina de colaboradores a autores hispanoamericanos. La agrupación, atendiendo a estos factores queda del siguiente modo: realista, Armando Palacio Valdés. Noventayochistas: Pío Baroja, Manuel Bueno y José María Salaverría. Promocionistas: El Caballero Audaz, Francisco y Julio Camba, Emilio Carrere, Concha Espina, Wenceslao Fernández Flórez, Federico García Sanchíz, Alberto Insúa, Pedro Mata, Roberto Molina, Artemio Precioso, Juan Pujol y Eduardo Zamacois. Jóvenes promesas en los veinte: Araquistain, Astrana Marín, Tomás Borrás, Jardiel Poncela, Benjamín Jarnés, José María Pemán, Rafael Pérez y Pérez y Mariano Tomás. El grupo más nutrido es indudablemente el de promocionistas, grupo con análogo porcentaje de

intervención, en las colecciones de mayor popularidad de la época de esplendor del género. La nómina se completa con la referencia al peruano Felipe Sassone y al argentino Hugo Wast.

De estos veintisiete novelistas anunciados sólo hicieron efectiva su participación dieciocho. No llegaron a colaborar: Astrana Marín, El Caballero Audaz, Julio Camba, Juan Pujol, Felipe Sassone y Hugo Wast; su presencia en la revista se limita a la mención de sus nombres en la página dedicada al anuncio de colaboradores, impresa, sólo, en los tres primeros números y en el nueve ¹¹⁹. Tampoco Araquistain Baroja y García Sanchiz participaron, aunque, a diferencia de los anteriormente citados, la promesa de su próxima colaboración aparece reiteradamente estampada en las páginas de propaganda de "*volúmenes publicados*", desde el primero al último de los números de **La Novela de una Hora**. El comodín de colaboradores "Etc.etc" permitió incorporar, cuando las necesidades de la serie lo exigieron, a cuatro autores; tres de ellos engrosan el ya abultado grupo de los promocionistas: Cristóbal de Castro, Rafael López de Haro y Ramón Martínez de la Riva. El cuarto constituye una verdadera novedad: Lino Novás Calvo, excelente cuentista cubano de origen español ¹²⁰; su única colaboración en las revistas seguidoras del **modelo Zamacois** (según los datos que tenemos hasta el momento) es la del número quince de **La Novela de una Hora**. Esta excepcionalidad, junto a la mencionada de Jarnés, sirvan como aval del interés que, pese a su mimetismo, tiene la última de la colecciones de preguerra. En resumen, los colaboradores efectivos de **La Novela de una Hora** son veintidós. Dieciocho publican una novelita en cada uno de sus dieciocho números; algunos de ellos intervienen además en **Cien por Cien**. Cuatro de los anunciados como colaboradores: Borrás, Carrere, Roberto Molina y Artemio Precioso sólo participan en la **Novela Multiplicada**.

Igual que sucediera en **Los 13**, el orden de intervención de los colaboradores no se compadece con la ordenada mención alfabética con que se les presenta. Responde la adjudicación de los primeros números de **La Novela de una Hora** a idénticas motivaciones observadas en **El Cuento Semanal** y en sus sucesoras, atentas a procurar para el inicio de las colecciones las colaboraciones de autores destacados. La finalidad de acudir a obras de autores conocidos por el gran público, es, obviamente, la de servir de anzuelo. Así, si **El Cuento Semanal** se abre con el Académico Jacinto Octavio Picón, **Los Contemporáneos** con el popular dramaturgo Dicenta, **la Novela Corta** con Galdós, **La Novela de Hoy** con Pedro Mata, **La Novela Mundial** con Pío Baroja, **Los 13** con Zamacois, por citar tan sólo algunos casos significativos; **La Novela de una Hora** publica en sus dos primeros números obras de dos Académicos, Armando Palacio Valdés y Wenceslao Fernández Flórez; el tercer número corre a cargo de uno de los novelistas con mayor éxito de ventas, Pedro Mata.

Las coincidencias, en fin, entre **La Novela de una Hora** y las colecciones burguesas que la precedieron remiten significativamente a las de los años veinte, como si la historia se hubiese detenido en

aquellas fechas, y, de entre ellas con la que guarda mayor parecido es con **La Novela de Hoy**. Las razones de esta semejanza se nos antojan claras en esta intención de **Editores Reunidos** por revivir un modelo periclitado: es la colección más duradera, de la época de esplendor, con gran calidad de impresión, con colaboradores de primera fila y la más reciente en la memoria del gran público. Además de estos condicionamientos favorables a una asociación de producto popular de calidad aún más necesario en la época de declive del género, su imitación, no parecer ser ajena al hecho de que fuese, en la revista de Artemio Precioso, donde se diera a conocer como novelista el Director Literario de **La Novela de una Hora**, Mariano Tomás. Él mismo confiesa su deuda de gratitud hacia el mecenas, porque "*Si algún día mi nombre es conocido, solo lo deberé a ti*"¹²¹. Consigue, además, con **La Novela de Hoy** cierto protagonismo al firmar algunas de las entrevistas a autores que, a modo de presentación, prologaban la novela editada. Coinciden las dos colecciones en diseño editorial y en buen número colaboradores; excepto Jardiel Poncela, Benjamín Jarnés, Lino Novás Calvo, Palacio Valdés, Pemán y Pérez y Pérez, los demás participaron con exclusiva o sin ella en **La Novela de Hoy**. Curiosa resulta en este sentido, la colaboración del periodista Ramón Martínez de la Riva, autor del último número de **La Novela de una Hora** y de la etapa última de **La Novela de Hoy**¹²², únicas colaboraciones (según nuestros datos) en revistas literarias de este autor. Otra coincidencia curiosa es la cuantiosa presencia de Francisco Camba en la revista de Precioso, con un total de siete novelas y por supuesto la participación (cuatro títulos) de Mariano Tomás; como colaborador y como meritorio aprendiz de dirección.

Más coincidencias: "Hablando con el autor, A MANERA DE PRÓLOGO" de **La Novela de Hoy**, aparece en el número uno de **La Novela de una hora** bajo el epígrafe "*Unas preguntas a D. ARMANDO PALACIO VALDÉS*". Firma esta entrevista prologal "LA NOVELA DE UNA HORA", genérica rúbrica tras la que, sin dificultad, se intuye la pluma de Mariano Tomás. Aunque esta fórmula de presentación no vuelve a ser utilizada, no es por ello menos significativa su presencia en este primer número. Condicionamientos de espacio, y de peculiaridad de los otros autores prologados (según veremos) son las causas de la ausencia y transformación de la fórmula, respectivamente, en los diecisiete números siguientes.

Por lo que se refiere a las innovaciones aportadas por **La Novela de una Hora** con el fin de revivir el agotado modelo, cabe señalar (amén de su presunto anacronismo y de la presencia de colaboradores excepcionales, apuntados en líneas precedentes) la publicación en las últimas páginas, en trece de sus dieciocho números, de un capítulo de **Cien por Cien Novela Multiplicada**, escrita por trece autores distintos. Sirve esta **Novela Multiplicada** como eficaz medio apelativo un tanto que favorece el mantenimiento del interés de los lectores; su argucia es la utilizada por la **novela por entregas**: despertar la curiosidad que provoca toda historia inacabada. A este deseo de conocer el "*continuará*" se une un

segundo enigma, que, solo podrá ser resuelto mediante la lectura del siguiente capítulo: ¿qué solución dará el nuevo autor a los problemas planteados por su predecesor? El invento no deja de ser ingenioso, ya que el público, captado por la fama de los tres primeros colaboradores, (Palacio Valdés, Fernández Flórez, Pedro Mata) habrá de seguir consumiendo los restantes números para ir completando la historia de **Cien por Cien**.

La confianza que **Editores Reunidos** depositó en este recurso apelativo-comercial explica que las declaraciones programáticas (siguiendo la práctica habitual en otras colecciones) queden enfocadas no tanto hacia los propósitos de la revista, cuanto a la explicación de la génesis y normas de funcionamiento de esta **Novela Multiplicada**

"interesantísima experiencia literaria. En ella participarán todos los colaboradores de "LA NOVELA DE UNA HORA", es decir, los mejores novelistas de España".

Tan explícita declaración no precisa demasiado comentario; **Cien por Cien** sirve como plataforma de propaganda a la colección, al sustentarse en dos factores sumamente positivos, el interés de la experiencia y su calidad literaria: sus autores no solo son buenos, sino los mejores de España. Mayor publicidad, no cabe. Preludian, bajo el marbete EXPLICACIÓN DE LOS EDITORES, estas declaraciones programáticas el capítulo primero de la **Novela Multiplicada**; obra de la única colaboradora: Concha Espina; responsable, a su vez, del título del **ingenio colectivo**. Y, sin duda, para que su eficacia sea mayor, parte de estas explicaciones iniciales se insertan reiteradamente, a modo de **entradilla**, en el inicio de cada uno de los capítulos restantes. Su ubicación, pues, no es la habitual: páginas iniciales en el primer número de la colección (recuérdese **Nuestro propósito** o **Aquí estamos "los 13"**).

Indudable resulta la originalidad de este invento de **Editores Reunidos** en el contexto de la novela corta en España de 1907 a 1933: ninguna de las revistas anteriores a **La Novela de una Hora** utilizó esta fórmula de novela **colectiva por entregas**. Es cierto que una novela escrita por cinco autores distintos fue publicada en 1918 en la colección de más larga vida, **Los Contemporáneos**; año, lo hemos señalado, de reformas sustanciales con el fin de superar una prolongada crisis que venía amenazándola de muerte. Sin embargo, la tarea colectiva fue editada en un solo número, supuesto que impide su consideración de **novela por entregas**. Pese a esta manifiesta originalidad de **Cien por Cien** con relación a otras revistas, **Editores Reunidos** no parte para su "interesantísima experiencia literaria" del vacío, pues, amén de otras novelas y volúmenes colectivos anteriores a ella (1905-1931) aunque publicados en una sola entrega, existe un antecedente con análogas características a las de la **Novela Multiplicada**. Se trata del folletín publicado en 1886 en **Madrid Cómico**; su título **Las Vírgenes Locas**, constituido por diez capítulos, más prólogo y epílogo a cargo de doce colaboradores de la revista semanal jocoso-satírica. Por consiguiente, esta supuesta

novedad, no hace sin incidir en los modos anacrónicos que guiaron a **La Novela de una Hora**. Pese a ello y teniendo en cuenta que su mimésis va acompañada de significativos hallazgos; que la incorporación de **Cien por Cien** es el principal reclamo de **Editores Reunidos**; que esta **Novela Multiplicada** resulta ser uno de los últimos eslabones de una curiosa serie de obras realizadas por distintos autores, hemos considerado oportuno abordar su análisis, al que dedicaremos el tercer capítulo de nuestro trabajo, a él remitimos para mayor información sobre las novelas realizadas en colaboración a lo largo de medio siglo. En suma, las peculiaridades de **La Novela de una Hora** se asientan en la recreación de modelos anteriores a los que se les cubre con el atractivo de lo novedoso. Lo prueba su mirada hacia una obra colectiva de finales del siglo XIX; la incorporación a su catálogo de "*nuevos autores*"; Benjamín Jarnés y Lino Novás Calvo; el retomar como referente modélico de revista a **La Novela de Hoy**. Todo ello crea la ficción de tiempo e historia detenidos en los felices años veinte; sin embargo, las adversas circunstancias para la pervivencia de las colecciones de novelas breves en los años treinta, acrecentadas y agravadas por la tensa situación del año 1936 acaban por ser el factor determinante en el desarrollo y final de nuestra revista.

Así, el definitivo toque de gracia vino motivado por el inicio de la guerra civil: sus dos últimos números, fechados el 24 de julio y el 7 de agosto es más que probable (en ello abundaremos más adelante) que estuviesen listos para su lanzamiento al mercado antes del 18 de julio. Queda así, inexorablemente cercenado el optimista proyecto de Mariano Tomás pues, pese a sus dificultades de subsistencia presentados con anterioridad a estas fechas, hubiera podido ir prolongando su penosa existencia. Por consiguiente, y a pesar de su implícito propósito de situarse fuera del conflictivo presente, éste afecta a **La Novela de una Hora**, de manera directísima y le obliga a compartir con las colecciones de este período su efímera existencia. No obstante, su catálogo con dieciocho números publicados durante cinco meses (6 de marzo a 7 de agosto de 1936) la sitúan, en el segundo lugar de las revistas de los años treinta. El primero, por duración y catálogo, fue ocupado por **La Novela Proletaria** de **Ediciones Libertad** (1932-33), serie plenamente inmersa en su tiempo y por tanto, opuesta en planteamientos y orientación a la de **Editores Reunidos**.

Señalemos, por último, que la ausencia de temas conflictivos en las páginas de **La Novela de una Hora**, salvo puntuales excepciones, es compartida (amén de con la mayor parte de las revistas que la precedieron) con otras manifestaciones de cultura de masas del primer tercio de siglo. Productos que van del cuplé al cine, pasando por las colecciones de novelas breves, aún tratándose modalidades narrativas distintas, presentan obviamente rasgos comunes. Uno de ellos es su carácter complejo e incluso contradictorio; junto a un patente inconformismo, aparece la defensa de valores tradicionales. Es otro, la reforma del modelo mediante el añadido de supuestos efectos novedosos que propicien su continuidad,

aceptación y pervivencia. En realidad tales novedades, no son sino una (más o menos ingeniosa) utilización de viejos moldes en los que se varían algunos ingredientes. Esos viejos moldes permiten, por una parte, la fácil identificación del producto, requisito imprescindible a toda manifestación popular que por su propia naturaleza huye del esfuerzo intelectual; por otra, la variación de los ingredientes crea la ficción de lo nuevo, necesaria para revitalizar, para hacer atractivos esos viejos modelos.

En este doble sentido de recurrir a antiguos modelos, que, además, se han revelado exitosos y combinarlos adecuadamente para ofrecer al público un producto en apariencia novedoso **La Novela de una Hora** es, sin lugar a dudas, una muestra bien representativa, según tendremos oportunidad de demostrar en los capítulos siguientes.

NOTAS

1. Aunque la referencia a la imprenta en **La Novela de Una Hora** no aparece localizada en Barcelona, Editorial Juventud nos ha confirmado que estos talleres trabajaron para el sello editor barcelonés durante estos años. Coincidencia que unida a otras relativas a autores e ilustradores de los que iremos dando cuenta apuntan hacia la relación entre estos dos sellos editores.

2. Consideramos tan solo aproximativamente terminal a **La Novela de una hora**, primero porque siendo la última de las colecciones de novela corta, a las que se le aplica el marbete de burguesas publicada antes de la guerra civil, no lo es de forma absoluta, ya que será retomado este modelo en colecciones de posguerra; por ejemplo **La Novela del Sábado**. Segundo, porque una colección promovida por la familia Montseny, de la que nos ocuparemos más adelante, **La Novela ideal** prolonga su existencia hasta 1938.

3. Resulta obvio que la propia naturaleza de las manifestaciones literarias destinadas al gran público exigen fórmulas basadas en la repetición de modelos comúnmente aceptados como medio de fácil reconocimiento. Merced a ello el carácter perverso de la burda imitación se transmuta en eficacia divulgativa, requisito imprescindible a toda producción de masas.

4. Existen ensayos sobre estas colecciones a los que remitimos para mayor información. De entre ellos cabe destacar el de Luis S. Granjel, **Eduardo Zamacois y la novela corta**, Salamanca, E.U.S. 1980. Cumplida descripción de revistas, colaboradores, ilustradores, de las series "burguesas", publicadas en Madrid entre 1907-1936. El de Gonzalo Santonja, **La novela revolucionaria de quiosco (1905-1939)** Madrid, El Museo Universal, 1993. Ágil y documentado estudio sobre colecciones de novelas cortas y otras aventuras editoriales en las que intervinieron autores adscritos al amplio espectro de partidos de izquierda; desde republicanos radicales a anarquistas, pasando por federalistas, comunistas o anarco-sindicalistas. A las repercusiones ideológicas, políticas, sociales de estas no siempre fáciles empresas y a su consciente olvido alude su significativo subtítulo: **Las obras que sí escribieron algunos autores que no existen**. De los Promocionistas de El Cuento Semanal y de su intervención en colecciones y otras empresas editoriales pueden encontrarse cuantiosas, referencias en las obras de su más entusiasta defensor y divulgador: Federico C. Sáinz de Robles: **Antología de la Novela Corta**, Barcelona, Andorra 1972, 2 vols. **La Novela Corta Española**,

Madrid, Aguilar 1959, reeditado en Madrid, Espasa-Calpe, 1975; **La Novela Española en el siglo XX**, Madrid, Pegaso 1957. **La promoción de "El Cuento Semanal". 1907-1925**, Madrid, Espasa-Calpe, 1975. **Raros y olvidados**, Madrid, Prensa Española, 1951.

En cuanto a monografías remitimos a la de Marisa Siguan Boehmer, **Literatura popular libertaria (1925-1938)**, Barcelona, Península, 1981. Certero análisis de la serie anarquista: **La novela ideal** y a la realizada por el Grupo de Investigación de la Universidad de Vincennes sobre **Ideología y Texto en El Cuento Semanal**, Madrid, Ediciones de La Torre, 1986, prologada por J.C. Mainer.

5. Nadie parece poner en duda que la modalidad de la novela breve de quiosco de los primeros decenios de siglo supuso un hito en el mercado editorial español debido a la difusión masiva de muchas de estas novelas. De algunas de ellas llegaron a publicarse hasta 60.000 ejemplares.

6. No resulta factible el encuentro, consulta, lectura de las más de diez mil novelas que al decir de Sáinz de Robles fueron publicadas en las más de cien colecciones, durante este breve período. Por estas razones es obvio que la documentación obtenida en muchos casos no es de primera mano lo que conduce a errores referidos a fechas, precios, catálogos.

7. Tomamos esta denominación de Gonzalo Santonja, *op. cit. en nota 4*.

8. El término francés "nouvelle" fue utilizado por Zamacois en una pregunta retórica lanzada (nº 52, 27 de diciembre 107) en **El Cuento Semanal**, casi cumplido un año de su inicio "¿Conseguiremos que entre nosotros prevalezca la **nouvelle** esa lindísima forma literaria...". Augusto Martínez de Olmedilla, **Periódicos de Madrid**, Aumarol 1956, págs. 87-88, utiliza también esta denominación a la francesa. Más trascendencia para su éxito, que la supuesta aclimatación en España del modelo francés, tuvo la semejanza entre el **modelo Zamacois** y las revistas gráficas ilustradas.

9. Eduardo Zamacois, **Un hombre que se va**, Buenos Aires, Rueda, 1969², pág. 239. en las páginas 235-250 relata todas las vicisitudes por las que tuvo que pasar para conseguir su propósito.

10. El número uno de **El Cuento Semanal**, publicó **Desencanto**, obra de **Jacinto Octavio Picón**. A este autor, en sus años de crítico de **El Correo** (1886) le cupo el honor de iniciar, también, una curiosísima obra escrita por distintos autores publicada por entregas en el periódico festivo **Madrid Cómico**, con el título de **Las Vírgenes Locas**. De ella nos ocupamos en el capítulo tercero de nuestro trabajo y a él remitimos para mayor información. Señalemos tan sólo como dato, ciertamente curioso, la participación privilegiada del novelista y crítico en dos empresas iniciadoras de nuevas modalidades narrativas: la novela colectiva y la novela corta popular.

11. Aunque de forma lenta se está empezando a *modernizar* la sociedad española. Supone este tímido avance, entre otras cosas, la incorporación a las grandes ciudades (Madrid, Barcelona) de habitantes de los medios rurales. Es, en general, un público inquieto, dispuesto en sus ratos de ocio a *consumir cultura*: del folletín a la novela corta, pasando por el cuplé, espectáculos teatrales, cabaret, cafés cantantes. Vid. Serge Salaün, **El Cuplé. 1900-1936**, Madrid, Espasa-Calpe Austral, 1990.

12. **La Novela Corta** (1916-1925) utilizará este mismo marbete para el artículo de planteamiento de objetivos e intenciones de la nueva revista. También otra colección de la época de esplendor, **La novela semanal** (1921), retomará los rasgos de brevedad, entretenimiento, diversificación y similitudes con el libro, el periódico, la revista ilustrada, en sus declaraciones iniciales.

13. La cuantificación aproximada, dada por Sáinz de Robles, tanto de colecciones como de las más de diez mil novelas publicadas en ellas ha sido retomada y citada por cuantos se han acercado a este masivo fenómeno literario-editorial. Granjel en op. cit. págs. 47-48 reduce estas cifras a veintisiete colecciones con un total de unos cuatro mil títulos. Por el momento queda pendiente la elaboración de un catálogo que permita definitivamente confirmar la veracidad de los datos apuntados. Gonzalo Santonja tiene el proyecto de hacerlo y, nos confirma que el número de colecciones entre "*burguesas*" y "*revolucionarias*", puede superar el centenar.

14. Granjel, certeramente, apunta la conveniencia de considerar esta modalidad novelesca, no como nuevo género, sino como nuevo medio de acercamiento al lector. Cfr. op. cit.

15. Fedrico Carlos Sáinz de Robles, **La Novela corta española** págs. 38-39. Estas palabras elogiosas de Galdós las recoge también en las otras obras dedicadas a los **Promocionistas** citadas en nota anterior.

16. En **Crítica Efímera**, Madrid, Saturnino Calleja, 1919, Vol. II, págs. 129-135. La cita corresponde al inicio del artículo, fechado con toda probabilidad en 1916 dadas las referencias a la reciente aparición de **La Novela Corta** y la crítica, bastantes dura, a la novela de Hoyos y Vincent **Caso Clínico**, publicada en el nº 3 de esta revista.

17. La repercusión en el gusto y costumbres del público que apunta Julio Casares bien podría subscribirla cualquier experto semiólogo en medios de comunicación de masas. La receptividad social de arquetipos y modelos, en manifestaciones *culturales* de orden popular ha sido estudiada profusamente por Umberto Eco. Vid. **Apocalípticos e integrados ante la Cultura de masas**, Barcelona, Lumen, 1973 y **El Superhombre de masas**, Barcelona, Lumen, 1995.

18. Contra el injusto menosprecio y olvido de esta modalidad narrativa popular se han alzado voces como las Juan Ignacio Ferreras, Luis S. Granjel, José Carlos Mainer, Joaquín Marco, Gonzalo Santonja, Jorge Salaün, Marisa Signan o Manuel Tuñón de Lara. El desprecio de buena parte de la crítica pudiera ser explicado por el desconocimiento y ausencia de trato directo con estas novelitas.

19. Corresponde a "Nota Prologal", vid. Granjel. op. cit. sin paginar.

20. Vid. Rafael Cansinos-Asséns, **La Novela de un literato**, volumen I, Madrid, Alianza Editorial, 1982 pág. 342. La novela a la que alude debe de ser **El tesoro del Castillo**, nº 25 de **El Cuento Semanal**, publicado el 21 de junio de 1907. Por los **miércoles** de Carmen de Burgos, *Colombine*, según testimonio de Cansinos-Asséns, pasaron Felipe Trigo, Blasco Ibáñez, Zamacois, Sassone, José Francés, Gómez de la Serna...

21. Zamacois da como fecha el 1 de Enero, vid. **Memorias** pág. 239, dato que será retomado por Sáinz de Robles, excepto en **Raros y olvidados**. Granjel sitúa el inicio de **El Cuento Semanal** en el 4 de este mes. La fecha correcta es esta última, aquella pudo deberse a una errata al tomar 1º de Enero por 1.

22. Granjel y Sáinz de Robles en op. cit. fechan este suicidio de Antonio Galiardo el 30 de mayo de 1908. Zamacois en sus memorias, op. cit. nos dice: " mi compañero-que a vivir luchando prefería morir sin luchar- se suicidó, de un tiro, el dos de Mayor de 1908". Pág. 251.

23. Vid. Francisco Agramonte, **Extraoficial (Recuerdos de la vida de un diplomático)** Madrid, Aguilar, 1958. págs. 98-99.

24. **Un hombre que se va**, pág. 236.

25. Se refiere a Eduardo Barriobero y Herrán, autor dramático, traductor y novelista, ensayista y abogado. Colaborador en **El Cuento Semanal**, **El Libro popular**, **La Novela de hoy**, **La Novela Semanal**, y otras colecciones de orientación ideológica bien distinta: **La Novela Roja**, de Pintado y **La Novela proletaria** de las que más adelante daremos cuenta. De este hombre de convicciones políticas anarcosindicalistas y republicano-federales e impenitente abogado de causas perdidas, hace una acabada semblanza biobibliográfica Gonzalo Santonja en **La novela revolucionaria de quiosco 1905-1939**, Madrid, El Museo Universal, 1993, págs. 36-48. Del mismo autor, cfr. **La Novela Proletaria 1932-1933**, Madrid, Ayuso, 1979, 2 vols. pág. 14. El análisis de Santonja sobre dos novelas de Barriobero y Herrán: **María o la hija de otro jornalero** publicada en una colección *burguesa* **La Novela Semanal** y **El 606** editada por **La Novela Roja**, siendo la primera novela *más roja* que la segunda, sirva como alerta ante simplistas encasillamientos de autores y/o colecciones.

26. Vid. **Las Tertulias de Madrid**, Madrid, Alianza Tres, 1995 págs. 239 y 241. Cuenta Espina una curiosa anécdota sobre el pago adelantado a Dorio de Gádex por su colaboración en **El Cuento Semanal** (**Por el camino de las tonterías...**, nº 60, 21 enero, 1910). El café con media tortilla propuesto por Zamacois como pago, queda convertido en dos raciones de "histec con patatas" para el colaborador y para su ardiente abogado: don Ildefonso Segundo Uriarte de Pujana, curioso personaje de la bohemia madrileña, alias "El Caballero de la noche". Cfr. op.cit. págs. 242 y 247. De Pujana también nos da noticia Cansinos-Asséns, en **La Novela de un literato** y a él parece remitir un personaje de **Cien por Cien** según veremos.

27. En la segunda época de apogeo de las series de novelas cortas, éstas aparecen asociadas a grupos o empresas editoriales que publican también revistas no literarias. Caso de **Prensa Popular** que está tras **La Novela Corta** y revistas de lo más variado: **Friné**, revista para la mujer; **Bebé** y **Caperucita**; semanarios infantiles; **La Gracia**, revista cómica (cfr. Granjel, op. cit. pág. 80). Este respaldo de revistas semanales gráficas a colecciones de novelas fue también lo que favoreció el mantenimiento de **La Novela Ideal**, serie anarquista apoyada por una revista de la misma tendencia, **La Revista Blanca** promovidas ambas por la familia Montseny (Cfr. María Luisa Siguan, op. cit.).

28. Las informaciones que nos proporciona Zamacois sobre la precaria situación personal que atravesaba en esta época nos sirven de base para dar esta fecha de 1908. Sus desavenencias con Rita Segret, ya viuda de Galiardo, los problemas económicos de **El Cuento Semanal**, nos confiesa, lo obligaron a colaborar en **El mercantil Valenciano** o **La Esfera**. Cfr. **Un hombre que se va**, op. cit., pág. 251.

29. Vid. **Un Hombre que se va**, op. cit. págs. 251-252. De las colecciones citadas en esta relación solo hay una de la que es fácil encontrar referencias: **La Novela de Hoy**. Ahora bien, esta revista promovida por Artemio Precioso, caso de que no se trate de coincidencia en la nominación de dos colecciones distintas, se publicó entre los años 1922-1932; su coetaneidad con **El Cuento Semanal** (1907-1912) queda, de plano, descartada. En cuanto a las cinco restantes señalemos la escasez, incluso ausencia, de datos concretos sobre ellas en la bibliografía sobre novela corta a la que hemos tenido acceso, lo que no nos permite constatar si es veraz el recuerdo de Zamacois. De **La Novela de Ahora** hay una mención en el artículo **Literatura Barata** (ya citado) de Julio Casares. En él parece el nombre de esta "publicación económica" junto al de otras, todas ellas anteriores a **La**

Novela Corta. El abanico temporal, por tanto, puede alcanzar al año 1916. Luis S. Granjel aporta información sobre **Los Cuentistas**, editada en Barcelona "desde el 30 de julio de 1910", siguiendo fielmente el modelo de **El Cuento Semanal** y con colaboraciones del propio Zamacois, Hoyos y Vinent, Carmen de Burgos, Ramón Gómez de la Serna. De las imitadoras aragonesa y andaluza ni rastro; de la extremeña: una colección con título en plural **Los cuentos extremeños**, Madrid, 1908. Publicación decenal de 16 páginas de la que da noticia Sáinz de Robles. Única de las citadas por Zamacois en la que coinciden las fechas con la del recuerdo transcrito. No debe ser descartada la existencia de estas colecciones u otras editadas en provincias, toda vez que las investigaciones en torno a ellas son escasas. Hasta el momento, tan sólo ha sido estudiada, por Manuel Martínez Arnaldos **La Novela corta Murciana. Crítica y Sociología** (Murcia, A.A. Alfonso X El Sabio, 1993). No cita Zamacois en su recuento una colección Valenciana, **La Novela con Regalo** (1917), en donde publicó dos relatos; en ella colaboraron también López de Haro y Pedro Mata. Cfr. nuestros apartados dedicados a estos colaboradores de **La Novela de Una Hora**.

30. Zamacois, op. cit., pág. 258.

31. Cfr. nota 29. Apuntábamos allí como el **recuerdo** de Zamacois resulta inexacto pues **Los Cuentistas** apareció dos años más tarde.

32. Cfr. Granjel, op. cit. pág. 75.

33. **Los Cuentos Extremeños** con anterioridad (1908) se sirvieron también de un descenso -10 cts.- en el precio habitual. Hemos citado el caso de **El Libro Popular** porque en él se aúnan otras novedades tales como formato e ilustraciones. Amén de ser sus colaboradores el nutrido grupo de los participantes en las mejores épocas de **El Cuento Semanal** y de **Los Contemporáneos**. Aspecto autorial del que nos ocuparemos más adelante.

34. Cansinos-Asséns, colaborador de esta revista y ganador de su concurso con **El pobre Baby** nos ofrece curiosas informaciones sobre su fundador. Un tertuliano de una extravagante tertulia, **La Pecera**, (el crítico sevillano, también la frecuentaba), Paco Torres, de sobrenombre **El Gran Simpático** siempre a la busca de un *caballo blanco* para emprender negocios. Uno de ellos fue precisamente éste de **La Novela de Bolsillo**. Datos sobre el folclórico personaje aparecen, abundantemente, en los dos primeros volúmenes de **La Novela de un Literato**; para una visión global y resumida de su personalidad vid., volumen II, págs. 216-218.

35. **Memorias. Mi tiempo y yo**. Madrid, Tesoro, 1952, págs. 529-530.

36. **Un hombre que se va**, op. cit. pág. 2598. Esta actitud desdeñosa de José Francés puede datarse hacia 1911, sólo a cuatro años escasos de su colaboración en **El Cuento Semanal** (**El alma viajera**, nº 10, 8 de marzo de 1907). Zamacois acaba de abandonar la dirección de **Los Contemporáneos** por divergencia de criterios editoriales con Alhama Montes, quiere iniciar una nueva empresa, solicita ayuda al que creyó su amigo y deudor, pero éste se la niega.

37. Augusto Martínez Olmedilla, **Periódicos de Madrid**, Madrid, Aumarol, 1956, pág. 88.

38. Las primeras firmas se cotizaban más, pero también **vendían** más. Los noveles podían ser, casi, pagados en difusión, en fama, y, quizá lo más importante, siempre habría disponibles inéditos de estos jóvenes que pudieran cubrir posibles problemas en la edición semanal.

39. Permítasenos esta adjetivación que venimos utilizando, **burguesas**, para identificar a las colecciones en gran medida carentes de planteamientos temáticos que evidencien conflictos de índole política, social o ideológica, por oposición a otras colecciones que, aun adoptando el modelo burgués, fueron proyectadas con una finalidad de denuncia y como medio de divulgación de idearios de izquierda: del anarquismo al liberalismo radical. Somos conscientes de que esta oposición (burguesa/revolucionaria o de izquierdas) aunque práctica es sumamente simplificadora, pues entre los colaboradores de las burguesas se encuentran opciones ideológicas de lo más variado (Pemán y Araquistain, por ejemplo, son incluidos en la nómina de participantes de **La Novela de Una Hora**) y autores hubo (Eduardo Barriobero y Herrán) que participaron en colecciones de opuesto signo. Vid. nota 25.

40. Dado que tanto el término **generación** como el nombre idóneo para las que van de 1868 a 1936 han sido objeto de prolijas interpretaciones, y clasificaciones (Julián Marías, Granjel, Cansinos-Asséns, Eugenio G. de Nora, Sáinz de Robles) hemos optado por la denominación numérica para las del siglo XX. Consideramos sobrepasa los límites de nuestro trabajo entrar en disquisiciones de esta naturaleza.

41. En un principio la idea de Zamacois sobre el concurso era bien distinta. Se trataba de que los lectores eligieran a su autor predilecto entre los que habían prestado colaboración a **El Cuento Semanal**; se inserta este anuncio en el número 91, 25 de septiembre, 1908. En el siguiente se informa a los lectores sobre la imposibilidad de llevarlo a cabo, debido a la negativa de algunos colaboradores a aparecer en esas listas.

42. Cfr. **La Novela de un Literato**, 2, op. cit. págs. 72-79. Manuel Machado, componente del jurado, Paco Torres, director de la colección y Rafael Cansinos-Asséns, concursante asistían a la tertulia de **La pecera**. También el hijo del presidente de esta alcohólica tertulia, hizo cuanto estuvo en sus manos para conseguir que el premio se fallara a favor de su hijo, aunque no consiguió ni tan siquiera que fuese preseleccionado.

43. Cfr. nota 34. Sobre la relación de *El Gran Simpático* con Cansinos-Asséns, y sobre el lugar que en **La Novela de un Literato** ocupa.

44. Op. cit. nota anterior, pág. 85

45. Ibid., pág. 87, para el rechazo de **Los contemporáneos**. En **La Novela de Bolsillo**, en efecto, publicó posteriormente **El manto de la Virgen** y **La encantadora**. Vid. Cristóbal Pera, **Las novelas cortas de Cansinos-Asséns en las revistas literarias (1915-1931)**. Tesis de Licenciatura, s.e., pág. 53.

46. Dedicaremos el capítulo III de nuestro trabajo al estudio de esta novela colectiva y de las que, desde 1886, la siguieron.

47. El término de **sicalipsis** tiene un significado y un origen imprecisos. Suele utilizarse para denominar a muestras de cultura de masas (espectáculos, canciones, novelas largas y breves) que comparten el sema de atrevidas y que van del erotismo sentimental a lo abiertamente pornográfico. En cuanto a su origen señala Corominas su procedencia griega: sykon (vulva) mas aliptikos (excitar). Serge Salaün indica otra procedencia más acorde con su carácter popular: se trataría de una etimología popular, motivada por la confusión entre apocalíptica y epiléptica. Término, el último, aplicado con frecuencia a las cantantes francesas por lo excesivo de sus movimientos en el escenario. Cfr. Serge

Salaün, **El Cuplé 1900-1936**, Madrid, Espasa-Calpe, Austral, 1990, págs. 126-27.

48. Salaün (op. cit. págs. 187-192 nota anterior) marca dos momentos en la trayectoria del **cuplé**. En el primero (1900-1910) predominio del cuplé sicalítico, contestatario en ocasiones y pícaro y desenfadado siempre: indumentaria atrevida en las cupletistas; en las letras, pulgas y gatos por doquier. El segundo (1910-1936) viene marcado por la aparición de las grandes figuras: La Fornarina, La Goya, La Meller; su indumentaria y gestos son bastante recatados y las letras tienden a lo sentimental, a la difusión del españolismo de más pura cepa, tampoco faltan discursos basados en la identificación, por ejemplo, de los bolcheviques como antagonistas feroces y sanguinarios. Discurso análogo al último centrado en bolcheviques famosos, Lenin, y anónimos son utilizados en algunas novelas de un colaborador de **La Novela de una Hora**, Cristobal de Castro. Cfr. nuestro apartado dedicado a él.

49. **Periódicos de Madrid**, Madrid, Aumarol, 1956, págs. 88-89.

50. Otra argucia inventada por Martínez Olmedilla para captar el interés de los lectores, inclinados hacia **La Novela Corta**, fue la publicación en su número 473, correspondiente al 24 de enero de 1918 (año de la reforma) de una novela escrita por cinco autores, asiduos colaboradores de la colección. José Francés, Antonio de Hoyos y Vinent, Rafael López de Haro, Agustín R. Bonnat y el propio director de la revista. Su título: **La tristeza del ocaso**. De su análisis nos ocupamos en el capítulo III de nuestro trabajo, dedicado a la **novela colectiva**. A él remitimos, para mayor información.

51. Vid. **Nuestro propósito**, declaraciones programáticas incluidas en la contracubierta del nº 1 en su tercera reedición.

52. Corresponden las citas al nº 2 de **La Novela Corta**. Las hemos tomado de Sáinz de Robles, **La promoción...** op. cit. págs. 65-67.

53. Vid. **Nuestro propósito**, op. cit. nota precedente. Catorce años más tarde en el **Catálogo general** de la CIAP se apela a esta **cruzada cultural** (que iniciada por **La Novela Corta** continuarán en los años veinte, las editoriales de avanzada: **Oriente, Cénit, Zeus**) como reclamo para una de sus colecciones:

"EL LIBRO PARA TODOS"

Representa editorialmente un intento nuevo en España. En realidad, a pesar de lo mucho que se ha hablado y escrito a favor de la divulgación de las grandes obras literarias, y en propugnación de una labor que acerque el libro a las multitudes y despierte el amor a la lectura, no se ha acometido nunca un empeño como el que realiza la

**COMPAÑÍA IBEROAMERICANA
DE PUBLICACIONES (S.A.)**

Reside este empeño novedoso en realizar "el milagro" de conseguir a cambio de "SEIS REALES" (1'50 pts.) obras de "LOS GRANDES AUTORES CONTEMPORÁNEOS". Entre estos "grandes" abundan los autores que seis años más tarde, serán presentados por **Editores Reunidos** como colaboradores de **La Novela de una Hora**: Araquistáin, Baroja, Tomás Borrás, Francisco Camba, Carrere, Cristobal de Castro, Concha Espina, Fernández Flórez, Alberto Insúa, Pedro Mata, Palacio Valdés, José María Salaverría y Eduardo Zamacois. De todos ellos tan solo dos, Araquistáin y Baroja, no harán efectiva su colaboración en **La Novela de Una Hora**.

54. Julio Casares en el citado artículo **Literatura Barata**, critica con dureza el tono pornográfico de **Caso Clínico**, relato de Antonio de Hoyos y Vinent, publicado en el número 3 de la colección. Desde bien pronto, pues, fueron obviadas las apostólicas declaraciones de lucha contra la sicalipsis

55. La política de selección de colaboradores, con anterioridad a **La Novela Corta**, fue aplicada por **El Libro Popular**. Aun así, para no hacer antipática la serie, los editores advierten que los colaboradores únicos no serán los únicos que colaboren (Julio Casares, art. cit. pág. 131).

56. Corresponden esta cita y la anterior al número 1, 25 de junio de 1921. En él se publica **Puesta de Sol** de Vicente Blasco Ibáñez, novelista afamado; sigue así los pasos de anteriores colecciones. Parte del texto, **Al público**, está recogido en Sáinz de Robles, **La promoción...** op. cit. pág. 88; en Granjel, op. cit., págs. 94-95 y en **Ideología y texto en El Cuento Semanal**- op. cit. pág. 13. Cada uno de ellos con variantes en el fragmento "*que llena el espíritu moderno*", Sáinz de Robles; Granjel añade tras espíritu "*del lector*", José Carlos Mainer (autor del excelente **Prólogo** de la tercera obra citada) cambia el verbo "*lleno*" por "*llene*". Al no haber conseguido acceder al texto de **La Novela Semanal**, hemos optado por una versión ecléctica.

57. Casares, "Literatura Barata" en **Crítica Efímera**, op. cit. págs. 134-135. Recordemos que este artículo saluda la aparición de **La Novela Corta** (1916) y plantea la disparidad entre los propósitos editoriales, de educar al pueblo y su resultado al publicar obras (**Caso Clínico** de Hoyos y Vinent) donde se dan "descripciones de escenas de sadismo, con su obligado cotejo de misas negras, blasfemias y aberraciones sexuales" (Ibid. pág. 134) y que habrán de influir negativamente según su opinión en grupos sociales poco maduros: jóvenes y mujeres.

58. En capítulo posterior dedicado a **DISEÑO EDITORIAL**, abundaremos sobre recursos apelativos destinados a las consumidoras de **La Novela de una Hora**.

59. Ibid, Mainer, prólogo, op. cit., pág. 13. La alusión a la periodicidad connotada de compromiso formal por parte de los editores, permite su relación con otro producto literario popular: **La novela por entregas**, fórmula narrativa todavía exitosa en los finales de los años veinte, según prueba el anuncio incluido en **La Novela Mundial** sobre **Gabriela. Historia de una pobre mujer** de M. Fernández y González, que "*constará aproximadamente de 30 cuadernos*" semanales al precio de 25 céntimos. Corresponde esta referencia al número 63 (26 de mayo de 1927) dedicado a **Cuesta abajo**, novelita de Pedro Mata.

60. Tomamos la cita de Gonzalo Santonja, **La novela revolucionaria...** op. cit. pág. 85. Cfr. El análisis que dedica a la **Novela política**, en páginas 85-88, único acercamiento (más allá de la mera referencia: Granjel, Sáinz de Robles) a esta colección que existe hasta el momento.

61. Para mayor información remitimos a Santonja. Op. cit. nota precedente.

62. Esta serie ha sido, asimismo, estudiada por Gonzalo Santonja. Recomendados la consulta del capítulo I de la obra citada (págs. 21-65); así como el prólogo a la antología por él editada: **Las Novelas Rojas**, Madrid, Ediciones de la Torre, 1994, págs. 9-27.

63. El contrato en exclusiva de los autores más populares del momento supuso una revolución en la política autorial de colecciones y editoriales. Al parecer, según Cansinos-Asséns fue causa de la ruina de Artemio Precioso: "*Está perdiendo dinero en su Novela de Hoy, porque sus colaboradores exclusivos le hacen pagar cara su vanidad explotándolo como cocotas*" op. cit. 3 pág. 62. Aunque resulte verosímil el

abuso de los **exclusivos**, ha de tenerse en cuenta que la acritud del juicio del novelista sevillano pudo estar motivada, precisamente, por no haber conseguido pertenecer a tan selecto grupo.

64. Según señala Santonja, en hacer realidad este proyecto fallido puede cifrarse la conjunción de la **Editorial Vulcano** con obras entre sicalípticas y radicales y una segunda serie revolucionaria de **La Novela Roja** (1931) bajo la dirección de Ceferino Avecilla. Del sello editorial es propietario Precioso y en la revista consta el agradecimiento al amparo desinteresado de **Vulcano**. Vid. **La Novela Revolucionaria...** op. cit., pág. 92-94 El anuncio de este semanario radical, como algo conseguido, aparece en la primera página del número 81, de **La Novela de Hoy** 30 noviembre, 1923, volumen correspondiente a **El vacío absoluto** de Eduardo Zamacois. En el anuncio se detallan propósitos, colaboradores, dibujantes, precio y periodicidad.

65. José Venegas (**Andanzas y recuerdos de España**, Buenos Aires, Feria del Libro, Montevideo, 1943, pág. 161) relata su encuentro, en la terraza del Círculo de Bellas Artes de Madrid, con Pedro Sáinz Rodríguez a quien confirma en este año, 1928, como director de la **CIAP** "empresa que había nacido con mucho brío y a la que, al parecer, aportaba millones el banquero Bauer". Venegas pretendía que la poderosa empresa le subvencionara su viaje a América con objeto de estudiar el mercado del libro. Logrará su propósito, e, incluso, tomará la iniciativa para la puesta en marcha de una colección de libros de izquierda, **Ediciones de Hoy**.

66. Sobre esta colección anarquista existe, ya lo apuntamos, un estudio monográfico de María Luisa Siguan, op. cit., nota 3. A ella dedica un capítulo Gonzalo Santonja, (op. cit. nota anterior, págs. 67-81) centrado en dos colaboradores significativos: Federico Urales y Elías García. Granjel (op. cit., pág. 13) tan sólo menciona su dependencia de **La Revista Blanca** y, erróneamente la data entre 1931 y 1937, unos siete años menos de su existencia real. Cfr. Siguan y Santonja. Op. cit.

67. Señala Marisa Siguan la participación de Juan Montseny en unas cien novelas, en ellas repite unas cinco estructuras narrativas básicas, hábilmente combinadas. Las firma al amparo de numerosos seudónimos dada su situación de clandestinidad tras el "proceso de Montjuic". Las colaboraciones de Federica Montseny son también abundantes. Para mayor información sobre los colaboradores de esta serie, y de **La Revista Blanca**. Cfr. op. cit. págs. 15-19 y 44-45.

68. Juan Montseny, **Federico Urales** publica **Germinal** número 20 de **La Novela Roja**; Federica Montseny **Horas Trágicas**, en el número 7 de esta serie. Quizá no sea fortuito que el término de esta serie, a causa de la censura primoriverista, suponga el inicio de la segunda época de **La Revista Blanca** (1923) y dos años más tarde, recuperada la infraestructura organizativa, se inicie **La Novela Ideal** claro proyecto de persistente continuidad pues, en las publicaciones alentadas por los Montseny.

69. Tomamos estas referencias de Rafael Flórez, **Mío Jardiel**, Madrid, Biblioteca Nueva, 1966, pág. 82.

70. En la Lista de Colaboradores Únicos de **La Novela Corta** aparecen algunos también estampados en la nómina de **La Novela de una Hora**. La curiosa clasificación responde a los siguientes epígrafes: el de "**Los insignes novelistas y dramaturgos**", incluye a Manuel bueno que colaborará en **La Novela de una Hora**; entre "**los periodistas ilustres**", Zamacois y Cristóbal de Castro, que asimismo, participarán en la colección citada; "**Poetas y prosistas americanos**": Santos Chocano, Leopoldo Lugones, Amado Nervo. Nuestra serie no incluirá a ninguno; y en "**los jóvenes maestros**" incorpora a uno de nuestros colaboradores más afamados: Alberto Insúa. Manuel Bueno y Cristóbal de Castro actúan amén de como novelistas, como críticos. Bueno se encarga de los juicios sobre algunos colaboradores incluidos en el número índice del primer semestre de 1916. Castro redacta, alternándose con Carmen de Burgos, los estudios que preceden

a la edición de inéditos de la serie "*Homenaje a los novelistas españoles del siglo XX*". Cfr. Granjel, op. cit. pág. 83.

71. **La Novela Corta y Los Contemporáneos** mantuvieron una amigable competencia desde 1916 hasta 1925, fecha en que desapareció aquella. Los nombres de sus colaboradores únicos, pero no exclusivos, se repiten en las dos colecciones y, al decir de Sáinz de Robles, en sus últimos años ambas se nutren de "refritos" de famosos -Insúa, Carrere, llamado el Rey del Refrito- debido a la enorme competencia de **La Novela de Hoy** basada en sus contratados en exclusiva. Cfr. **La Promoción...** op. cit. pág. 70.

72. Cfr. Nota 64 en relación con el anuncio transcrito correspondiente al número 81 de **La Novela de Hoy**.

73. El afán monopolista de la CIAP le lleva, incluso, a controlar editoriales y colecciones de "avanzada" opuestas, obviamente, a sus propios planteamientos ideológicos. Logró este objetivo a través de **Ediciones Hoy, Ulises y Zeus**. Este fenómeno de captación del mercado del libro de izquierdas ha sido certeramente analizado por Gonzalo Santonja en **La República de los libros. El Nuevo Libro Popular de la II República**; Barcelona, Anthropos, 1989, págs. 14-26; 101-108; 112-117 y 134-145.

José Venegas (op. cit., págs. 150-151) ofrece un testimonio bien explícito sobre el inicio, propiciado por él, de **Ediciones Hoy**, así como de la acomodaticia actitud de Pedro Sáinz Rodríguez al dar luz verde al proyecto "en vista del éxito que alcanzaban los libros revolucionarios"; aunque con la salvaguarda de que la **CIAP** en tanto que "empresa con capital de derechas" apareciera sólo como distribuidora.

74. En su **Catálogo General**, publicado a finales de 1929, se insertan los 383 números de **La Novela de Hoy**, editados hasta el 31 de agosto de este año. Se cierra la enumeración de títulos con el siguiente reclamo: "*De los principales autores de esta colección se venden tomos elegantemente encuadernados, con cinco novelas, al precio de UNA peseta*" (pág. 62). En estas fechas, quedó anotado, Artemio Precioso, está exiliado en Francia.

75. Corresponden las citas a **La promoción....** op. cit. págs. 76-77. El juicio emitido por Sáinz de Robles ha de ser tomado con cautela, pues es manifiesta la escasa estima que profesa al mecenas albaceteño Artemio Precioso, al definirlo con la famosa frase lapidaria: "*tan audaz empresario como mediocre literato*". Entre estos escritores venales cita a algunos de los colaboradores de **La Novela de una Hora**: Manuel Bueno, Wenceslao Fernández Flórez, Cristóbal de Castro, quienes en efecto participaron en **La Novela de Noche**. Cfr. nuestro apartado de **Bibliografía**.

76. El manifiesto está recogido en **Cómo se ha hecho una gran editorial y como pretenden deshacerla**. Madrid, s.a. 1931, obra anónima Gonzalo Santonja nos confirma como autor a Manuel Ortega, gerente de la **CIAP**, (en **La República de los Libros**, op. cit. pág. 15) basándose en el testimonio oral que le proporcionara Pedro Sáinz Rodríguez director del *trust* editorial desde 1929 a 1932.

77. Solapadamente pudiera referirse a la petición de Valle Inclán de ser nombrado como Embajador en Buenos Aires. De este deseo y de la oposición a él del Gobierno, nos da noticia José Venegas, op. cit., pág. 170.

78. Cfr. Manuel Azaña, **Memorias Políticas y de Guerra**, Barcelona, Crítica-Grijalbo, 1978, pág. 126.

79. El caso, sin duda único, es el de **La Novela Ideal**. Los factores que permitieron su pervivencia han quedado señalados en el apartado anterior: **Colecciones y empresas promotoras**.

80. Con un catálogo de 130 números publicados entre el 18 de Marzo de 1926 al 6 de septiembre de 1928. De su director, José García Mercadal y del inicio de su fama en Madrid como periodista, nos da noticia Cansinos-Asséns. Su nombre fue popular a raíz de una crónica publicada en **La Correspondencia de España**, "Matemos al gato", en la que exponía los peligros de los gatos en la transmisión de enfermedades. Su petición de exterminio despertó la protesta de la Sociedad Protectora de Animales y de algunos cronistas sensibles: "el nombre de Mercadal rodó por los periódicos en una escala de airados epítetos" (Vid. Cansinos-Asséns, **La novela de un literato**, 2, op. cit., pág. 16.7).

81. Pertenece la cita a la declaración de propósitos insertada en su número uno. Amén del cambio de tendencia hacia lo no pornográfico, en estas iniciales palabras se aclara lo justificado de su título: **La Novela Mundial** se propone desfilen por sus páginas, los grandes escritores de España, de las Repúblicas de habla española y de los países extranjeros, y, junto a ellos, las firmas de los jóvenes en cuyos primeros frutos apunta un noble propósito de arte". Propuesta amplia y diversificada para contrarrestar, no del todo lograda, el efecto monopolista y devastador de las exclusivas. Hemos tomado las citas de Granjel, op. cit. pág., 118.

82. El tono desenfadado del cuestionario sobre: tipos de mujer preferidos; recepción de cartas de admiradoras, edad del novelista; si han sido objeto de ataques por parte de la crítica, satisface la curiosidad de los lectores y favorece la popularidad no sólo del autor, sino también de la colección.

83. Abundaremos sobre ello en los dos capítulos siguientes de nuestro trabajo.

84. Obsérvese que los tres, ahora famosos, fueron nuevas firmas en la etapa de **El Cuento Semanal**. Otra coincidencia curiosa: los tres colaborarán en **La Novela de una Hora**. Esta y otras coincidencias parecen indicar que Mariano Tomás, su Director Literario, tuvo como modelo para la configuración de su revista, a **La Novela de Hoy**.

85. Cfr. Granjel, op. cit. págs. 103-104.

86. Cfr. op. cit. págs. 48 y 132-133.

87. Resulta, cuando menos curioso, que sea precisamente la serie anarquista, la única que logra mantenerse. Además de los factores ya señalados: fidelidad de público y autores, difusión a través de **La Revista Blanca**; otro de sus secretos fue el teñir de sentimentalidad los relatos. Edulcorado envoltorio que le permitió evitar a la censura primoriverista a la par que mantener el interés de sus destinatarios, mayoritariamente mujeres (cfr. Marisa Siguan, op. cit). Es más que probable que sea esta adicción del público femenino lo que permita resolver el enigma de su persistencia en el uso predominante de un tono simplificador y sensiblero durante los años de la República, pues excepto en el **Bienio Negro**, la censura no obstaculizaba el planteamiento de problemas políticos o sociales de forma directa.

88. Vid., **Periódicos de Madrid**, op. cit., págs. 90-91. La data de estas apreciaciones corresponderían a 1917; año en que Martínez Olmedilla, ante la amenaza de desaparición de **Los Contemporáneos** se hace cargo de ella y la mantiene (quedó anotado con anterioridad) a base de drásticas reformas entre las que incluyen la publicación de "refritos" de afamados autores.

89. Hacia el inicio de los años treinta, tanto la radio como el cine pueden ser considerados medios a los que tienen acceso amplios sectores de la población urbana, los principales consumidores de novelas populares.

90. Para las interferencias entre el declive de la novela erótico-galante (esencial modelo narrativo en las colecciones de quiosco) y el auge de publicaciones pseudocientíficas con temas de divulgación sexual, cultura física y salud, Cfr. Gonzalo Santonja *"En torno a la novela erótica española de comienzos de siglo"*, **Cuadernos hispanoamericanos**, nº 427, 1986, págs. 165-174. La acertada hipótesis defendida se sustenta en el hecho de que en estos volúmenes divulgativos se incluyen patologías y escenas cuyo escabroso detallismo supera con creces al usado por los escritores eróticos, lo que indudablemente propicia el cambio de populares lectores, ávidos de emociones fuertes, hacia su consumo en detrimento del periclitado **Modelo galante** (caso hartamente curioso es el omnipresente Martín de Lucenay, autodenominado: *"diplomado por la Escuela de Sexología de Río de Janeiro"*).

91. Los proyectos editoriales desde 1928 a 1936 promovidos con intencionalidad revolucionaria y con un éxito no imaginado por sus artífices han sido concienzudamente abordados por Gonzalo Santonja en **Del lápiz Rojo al lápiz libre**, Madrid, Anthropos, 1986 y en **La República de los libros**, op. cit.. Un amplio panorama sobre editoriales de avanzada y distribución del libro, con antecedentes precisos y fatales consecuencias para el auge del libro español a partir de 1934, ha sido expuesto por Francisco Caudet, **Las cenizas del Fénix. La cultura española en los años 30**, Madrid, Ediciones de la Torre, 1993, págs. 107-143. Cfr., especialmente "El libro de avanzada en los años treinta" (págs. 107-143) cerrado con elocuente resumen: *"Entre 1934 y 1936, la política de contracción cultural realizada durante el bienio negro y el estallido de la guerra civil acabaron definitivamente con el auge del libro español y, como una de las primeras consecuencias, América, ese mercado continuamente anhelado por los editores españoles, tomó durante décadas el relevo de la industria editorial"* (op. cit. pág. 143). José Venegas, uno de los fundadores de la primera editora, **Oriente** y gerente de la misma en "Aventuras editoriales", **Andanzas y recuerdos de España**, (op. cit., págs. 142-178) relata los propósitos y condiciones en los momentos iniciales de esta editorial y de las que derivaron de ella: **Cénit, Zeus y Ediciones Hoy**.

92. La quiebra de la CIAP, verano de 1931, supuso no solo el fin de sus colecciones sino también el de otras; **Ulises y Zeus**, dependientes económicamente de ella.

93. Vid. **Medio siglo de cultura española (1885-1936)**, Madrid, Tecnos, 1973³, pág. 280. Esta imagen del hombre del carrito con libros a mitad de precio aparece en la novelita de José M. Pemán, **El vuelo inmóvil**, nº 11 de **La Novela de Una Hora**.

94. Según testimonio de José Venegas, Díaz Fernández desoyó su consejo "Publicar un libro de artículos periodísticos me parece una torpeza". Resultado: *"El nuevo Romanticismo. Fue recibido fríamente [...] era muy impresionable. Le desalentó la falta de éxito de El nuevo Romanticismo. Esto influyó en que se apasionara por la política. [...] Pasó a sostener que era preciso abandonar los trabajos literarios para consagrarse exclusivamente al combate político"* Op. cit. pág. 67.

Al margen de la mayor o menor objetividad en el juicio emitido por Venegas, resulta buen ejemplo, el de Díaz Fernández, de los nuevos tiempos políticos y literarios.

95. Se incluye esta encuesta promovida por **La Libertad** (siempre en pág. 8) desde el 24 de mayo al 26 de julio de 1931. El 24 de mayo aparecen las opiniones de Zamacois, Melchor Fernández Almagro y Ramón Gómez de la Serna; el 6 de junio se publican las de Pedro Mata, José Díaz Fernández, Antonio de Hoyos y Vinent y Luis Oteyza. El 13 del mismo mes las de Pedro de Répide, Julio Romano, Ángel Lázaro y Alberto Insúa. Salvo en la última encuesta, en el resto aparecen nombres de futuros colaboradores de **La Novela de una hora**. El 12 de julio opiniones de José M^a Salaverría, Tomás Borrás y Joaquín Arderius.

96. **La República de los libros**, op. cit. págs. 153-154.

97. A estas dos colecciones hemos hecho alusión en anteriores páginas. Recordemos que el final de **La Novela Roja** vino determinado por el inicio de la dictadura de Primo de Rivera; su catálogo con 49 números es bastante más amplio que el de las series iniciadas a partir de 1931. En cuanto a **La Novela Política** vimos como las declaraciones iniciales se cumplen parcialmente: dos obras atienden a la realidad presente, las nueve restantes están ambientadas en el siglo XIX.

98. Para una información detallada sobre **Las Novelas Rojas** remitimos a la selección y estudio, de homónimo título, realizado por Gonzalo Santonja, op.cit. y a **La Novela revolucionaria...** op. cit., págs. 89-111 para la de Avecilla. Sobre éste, Cansinos-Asséns, (op. cit. vol I, págs. 98-202) nos ofrece una anécdota e imagen poco favorables. *Dandy*, pequeño-burgués, escritor de comedias benaventinas se deja timar por Villaespesa: doscientas pesetas a cambio de una publicación que no llegará a ver la luz. Entre sus colaboradores (republicanos liberales y comunistas): un destacado promotor, Artemio Precioso, el inventor, quedó anotado, del fenómeno de la exclusiva y colaborador en uno de los proyectos de **Editores Reunidos**: la novela colectiva **Cien por Cien**. De otros dos colaboradores, José Díaz Fernández y Antonio Espina, partícipes, asimismo, de un volumen colectivo: **Las 7 Virtudes**, nos ocuparemos en el capítulo siguiente dedicado a obras escritas por distintos autores.

99. Sobre esta serie **La Novela Proletaria** y otros proyectos de igual título algunos, aunque efímeros, cumplidos y otro tan solo enunciado, da pormenorizada noticia Santonja en **la Novela Revolucionaria...** op. cit. págs. 131-155. Puede ser consultada, una antología de **La Novela Proletaria** . 1932-1933. Madrid, Ayuso, 1979, 2 vols. El estudio preliminar y la selección de textos son obra, asimismo, de Gonzalo Santonja.

100. Entre sus colaboradores encontramos a Eduardo Barriobero, aquel al que alude Antonio Espina como contetulio de Zamacois en el **Café de la Luna "despacho"** de donde "*salieron varias revistas literarias*" en los primeros años del siglo. Op. cit. pág. 239.

101. Son palabras de los editores. Fueron también retirados del mercado números de la **Biblioteca de los sin Dios**, quebranto económico al que ha de sumarse su desorganización comercial: desinteresados? distribuidores, repartidos por toda España que no hacían efectivos los reembolsos correspondientes. Vid. Santonja, **La Novela revolucionaria**, op. cit. págs. 147-149.

102. José Venegas op. cit. pág. 153. Aporta datos sobre la génesis de la publicación de la novela de Remarque, y de cómo su éxito fue un síntoma definitivo de la creciente popularidad de los libros de izquierdas en estos años finales de los veinte. Contrapone tal éxito al cierre de "una editorial católica, **Voluntad**, fundada con recursos cuantiosísimos y que había contado con el apoyo de la dictadura, para colocar textos en los colegios" (Ibid.) Alude también a una percepción y juicio erróneos, significativos para nuestro trabajo, pues implica a un colaborador de **La Novela de una hora**, Salaverría, quien "*Tan desorientado como siempre*" creyó que disponían de millones aportados por los comunistas rusos. Ante estas opiniones publicadas en un artículo de ABC "*Nos reímos mucho*" (Ibid).

103. Son presentados cada uno de los colaboradores de **Los 13** con unas pinceladas biobibliográficas de forma similar a la utilizada dos años atrás por Benjamín Jarnés, para presentar a los siete participantes del volumen colectivo **Las 7 Virtudes** del que nos ocuparemos en capítulo posterior. Los que han acudido al llamamiento de El Caballero Audaz son: Joaquín Belda, Manuel Bueno, Emilio Carrere, Vicente Díaz de Tejada, *Juan Ferragut*, César González Ruano, Antonio de Hoyos y Vinent, Rafael López de Haro, Juan Pujol, Pedro de Répide, Álvaro de Retama, Alfonso Vidal y Planas y Eduardo Zamacois.

104. El último número fue editado el 23 de mayo de 1933.

105. Adviértase la coincidencia entre el período del tiempo del olvido en **Los 13** y el nombre dado a **La Novela de una Hora**.

106. Puede ser comprobada tal alteración por el orden secuencial de la mitad de su catálogo, recogido en el número 7 "Números publicados

1. **Más fuerte que el ridículo**, por Eduardo Zamacois.
2. **La mujer de mis noches**, por El Caballero Audaz.
3. **El secreto para no envejecer**, por Antonio de Hoyos y Vinent.
4. **A fuego lento**, por Rafael López de Haro.
5. **El adiós al amor**, por Manuel bueno.
6. **Los muertos huelen mal**, por Emilio Carrere" (pág. 48).

107. Pudiéramos, quizá, asociar esta imagen colectiva "caravana", unida al Ideal con mayúsculas con la serie anarquista barcelonesa **La Novela Ideal**. La ausencia de datos sobre la difusión o conocimiento de esta serie, tanto por parte del Director de **Los 13** como por sus colaboradores no nos permite ni tan siquiera, apuntarla como hipótesis. Quédese, sólo, en sugerencia.

108. Los nombres de Joaquín Belda, José María Carretero (El Caballero Audaz), Antonio de Hoyos y Vinent, Rafael López de Haro, Álvaro Retana son, sin lugar a duda, asociados por los lectores de la época a relatos sicalápticos. Su masiva colaboración en colecciones anteriores así lo demuestran. Y por si no fuese bastante, el elocuente logotipo de la colección (figura gemenina desnuda en posición discretamente fetal y pensativa, enmarcada dentro de un corazón) no deja resquicio para la duda sobre la orientación erótico-sentimental de esta colección burguesa de los años treinta.

109. Recordemos que en abril de 1933 gobierna la convención republicano-socialista presidida por Azaña. Gobierno criticado por las izquierdas y por las derechas.

110. De Manuel Bueno y de su ideario, claramente expuesto en este artículo, nos ocuparemos con detalle en el capítulo dedicado a **Autores y Obras de La Novela de una Hora**.

111. Los títulos son bien significativos: **I Lo que no quiere España. II Entre la Dictadura y la Anarquía. III Las responsabilidades de Lerroux. IV España se defiende. V. Nos llevan hacia el abismo. VI Sanjurjo, caudillo y víctima. VII Secretos y misterios del terrorismo en España**. En ellos "*condensa el ilustre novelista la historia política de España desde el advenimiento de la República*" Vid. Contraportada del Número 7, 14 abril, 1933.

112. Granjel alude a una colección barcelonesa: "**La Novela Azul**, aparece en Barcelona en 1934" (op. cit. pág. 133). Tan escueta información (no hemos logrado tener acceso a esta revista del 34) nos impide, ni tan siquiera sugerir una posible connotación del adjetivo que se le aplica. Otra colección de finales de 1929, promovida por **Prensa Moderna**, lleva por nombre **El Cuento Azul**.

113. Son expresiones, anotadas en páginas anteriores, correspondientes a la declaración programática de **Los 13**.

114. Tan única que se da la siguiente paradoja; Granjel incluye a Benjamín Jarnés entre los colaboradores de **La Novela de una Hora** (op. cit. pág. 133). En página posterior (pág. 150, (al hilo del desinterés manifiesto del grupo renovador de novelistas del 20 por participar en colecciones de novelas cortas) cita, la ausencia, entre otros, en las nóminas de colaboradores de Benjamín Jarnés y de Jardiel Poncela. Inexactitudes que tendremos oportunidad de comprobar, no se ajustan a la realidad de sus colaboraciones

para la colección de **Editores Reunidos**.

115. Para la percepción del salto hacia atrás (hasta en el diseño) que supuso **La Novela de una Hora**, ha de tenerse en cuenta que la colección de los 30 con la que muestra mayor afinidad, **Los 13**, presenta: un formato, en octavo, algo mayor que el de las revistas de los años 20. Sus cubiertas reproducen fotos de los autores (al modo de **Los Novelistas**) realizadas por el experto Alfonso. El total de sus páginas es entre 32 y 34, salvo el número 7, extraordinario, con 48. En este sentido, las cuarenta páginas que le atribuye Granjel (op. cit. pág. 132) no se ajustan a las páginas reales de sus trece números.

116. Vid. Federico Carlos Sáinz de Robles, **La promoción...** op. cit., pág. 69. La mezcla de obras y autores citados, del Romancero a Ayguales de Izco, nos hace suponer que tras estas referencias alude además de a **La Novela Española** a otras de las empresas promovidas por **Prensa Popular: El folletín**, volúmenes semanales con novelas de autores españoles (Fernández y González, Ortega y Frías...) y extranjeros (Dumas, Dostoiewski, Dickens, Poe...)

117. En el capítulo II de nuestro trabajo, dedicado a **Diseño Editorial** profundizaremos en este y otros aspectos relativos a la manifiesta crisis de **La Novela de una Hora** a la que se pretende dar solución con una nueva serie, que diversifique la oferta editorial. Adelantemos, como síntoma claro de tal crisis, el vacío observado en el anuncio de la contracubierta sobre la nueva colección: la advertencia de búsqueda de más "*detalles en el interior*" no obtiene respuesta ni "*el interior*" de en estos dos números (trece, catorce) ni en los cuatro restantes.

118. Arquistain fue uno de los políticos novelistas captados por Artemio Precioso para **La Novela de Hoy**. Jardiel Poncela fundó y produjo él solo, **La Novela Misteriosa** y colaboró en colecciones de efímera existencia anteriores a 1936. Cfr. nuestro estudio sobre él.

119. Sobre el asistematismo en la inclusión de esta página de **Colaboradores**, Cfr. el apartado **Reclamos Publicitarios y propaganda** en el capítulo nuestro II, dedicado a **DISEÑO EDITORIAL**.

120. Nacido en Galicia, pronto emigró a Cuba. De su vida aventurera y enigmática, de su obra tan diferente a los modos de narrar de sus coetáneos españoles, de su estancia en España y su relación con el Grupo de Occidente daremos cumplida cuenta en las páginas dedicadas a **Lino Novas Calvo**.

121. En la entrevista firmada por Artemio Precioso, que sirve de presentación a **El Cortijo de las Palomas**, novelita de Mariano Tomás publicada en el número 196 (Año V, 12 de febrero, 1926) de la **Novela de Hoy**.

122. Su título **La Señorita España**, número 355. Tomamos la referencia del Catálogo General de la CIAP, op. cit. pág. 61.

II. DISEÑO EDITORIAL.

1. ESTRUCTURA NARRATIVA MIXTA.

Editores Reunidos. Central de Librería, empresa promotora de los dieciocho números de **La Novela de Una Hora** utiliza en el diseño de su colección recursos que se revelaron eficaces en las series de novelas breves que la precedieron. Su formato, las llamativas ilustraciones la signan como producción literaria popular y como tal destinada a un público amplio y diverso. Sin embargo, dado el decreciente interés por este modelo narrativo desde finales de los años veinte ¹ se hace necesaria la incorporación de nuevos subterfugios con el fin de captar a sus potenciales consumidores.

Entre estos novedosos recursos apelativos de orden popular desempeña un indudable protagonismo **Cien por Cien**, novela constituida por trece capítulos **publicados por entregas** en números sucesivos de **La Novela de una Hora** y a cargo de trece autores distintos. El lugar destinado al efecto será el de las páginas que siguen a la novelita. Su capítulo final publicado en el número quince ², priva a los tres últimos de este reclamo, ciertamente original en el contexto de las colecciones de novelas de quiosco, al que por su importancia, no sólo como argucia editorial, dedicaremos el siguiente capítulo de nuestro trabajo.

Anticipemos que fue sin duda la confianza depositada en la eficacia comercial de este novedoso reclamo la razón del desplazamiento de las declaraciones programáticas con las que otras colecciones se iniciaran (**El Cuento Semanal Los Contemporáneos La Novela Corta o La Novela Semanal**) a las páginas finales a modo de prólogo al primer capítulo de "LA NOVELA MULTIPLICADA" (nº 1, pág. 51, s/n). Quedan aquí consignados bajo el título "EXPLICACIÓN DE LOS EDITORES" (Ibid) no los propósitos de la colección sino los genéricos rasgos del "torneo literario donde medirán sus plumas los mejores novelistas de España" (Ibid). Ahora bien, como

"Lo único que podemos adelantar es que todos los colaboradores de LA NOVELA DE UNA HORA (cuya lista figura en otro lugar de este número y abarca todos los nombres célebres de la literatura actual) participarán en CIEN POR CIEN" (págs. 51-52),

resultan sutilmente asociados, desde su inicio, la empresa editora, la colección, la **Novela Multiplicada** y sus colaboradores comunes a una y otra. Su proclamada fama connota así el marchamo de extraordinaria calidad; subrayado además, por el reclamo de lo novedoso; explícitamente dirigido a sus destinatarios:

"Ofrecemos a los lectores de LA NOVELA DE UNA HORA una experiencia literaria del mayor interés" pág. 51)

Oportunidad tendremos de demostrar como este novedoso proyecto pronto quedará cercenado por la dura realidad.

2. CARACTERES TIPOGRÁFICOS.

La Novela de una hora, lo acabamos de apuntar, presenta rasgos externos similares a los de colecciones precedentes: el precio, la calidad del papel, las páginas impresas a una columna, las ilustraciones

se ajustan a las adoptadas por revistas, tanto de vida prolongada como efímera, a partir de 1916. Marcamos esta fecha por ser el año en que se inicia (15 de enero) una nueva revista, **La Novela Corta**, fundada y dirigida hasta su final (13 de junio, 1925) por José de Urquía quien aportó importantes novedades editoriales. Fueron las más significativas, recordemos: la reducción del formato con relación a las decanas del género, **El Cuento Semanal** y **Los Contemporáneos** ³; la impresión a una sola columna en un papel de baja calidad e incluso la supresión de ilustraciones interiores ⁴, con el fin de lograr un notable descenso en el precio de venta, tan sólo 5 céntimos frente a los 30 habituales.

Editores Reunidos se acoge pues al modelo editorial inaugurado por **La Novela Corta**, perfeccionado por las colecciones de los años veinte (**La Novela Semanal**, **La Novela de Hoy**, **La Novela Mundial**) y ello le permite vender sus ejemplares al módico precio de 40 céntimos. ⁵; diez más tan sólo del habitual en las colecciones que la precedieron. El mantenimiento de este precio de venta, exige, la elección de un papel de escasa calidad, bien alejada del papel cuché de **El Cuento Semanal** y tal pobreza, al igual que en sus predecesoras, pretende soslayarse merced a una cuidada impresión, si bien libre de ornamentaciones adicionales salvo las imprescindibles ilustraciones entre las que destacan las llamativas cubiertas a tres colores, alusivas al contenido de la novelita publicada.

El formato, el número de páginas y el modelo de letra se mantienen invariados en los dieciocho números de la colección. Tan sólo se producen alteraciones en los tipos de letra en dos números, el quince y el diecisiete. Su menor tamaño viene claramente motivado por la amplitud de las novelas correspondientes a los volúmenes citados; su excesiva extensión de no haber sido neutralizada por el cambio en los tipos, hubiese exigido más páginas, con la consiguiente consideración de números extraordinarios y encarecimiento del precio.

El formato elegido 165 x 120 mm. se mantiene dentro de los límites impuestos por **La Novela Corta**, disminuido en sus predecesoras, y en cuanto al número de sus páginas (impresas a una sola columna siguiendo el modelo de los años veinte) es, también, la de mayor frecuencia en las colecciones de la época de esplendor del género: 64 páginas ⁶. Se mantiene este número total de páginas desde el primero al último número de **La Novela de una Hora**, sin que ello signifique regularidad en los espacios ocupados por los diversos elementos narrativos que conforman cada uno de sus números. La variación en extensión y presencia de los espacios publicitarios, tienen como misión rellenar las páginas libres dejadas por los textos narrativos: la novelita correspondiente y el/los capítulos de **Cien por Cien**, elementos nucleares de cada volumen publicados, en trece de sus números.

Habida cuenta de la manifiesta irregularidad en la extensión y consiguiente distribución espacial de los textos narrativos hemos considerado clarificador representarla mediante el cuadro adjunto. Las páginas no consignadas en el gráfico incluyen, al inicio: presentación autor-obra, en sólo cuatro números (el uno, cuatro, siete y quince) y con diferente extensión. Al final, si son necesarias, páginas de propaganda de fondos editoriales que permitan alcanzar las 64 páginas proyectadas. Del significado de unas y otras nos ocuparemos más adelante.

NOVELA

CIEN POR CIENTO

Nos.	AUTOR - TÍTULO	Páginas	Total Páginas	Capítulos	Autor	Páginas	Total Páginas
1	Armando Palacio Valdés Los Contrastes electivos	11-49	39	Explicación Primero	Los Editores Concha Espina	51-52 53-58	2 6 + = 8
2	W. Fernández Flórez Un cadáver en el comedor	3-59	57	Segundo	Eduardo Zamacois	60-64	5
3	Pedro Mata El Número uno	3-55	53	III ¹	Tomás Borrás	56-61	6
4	Manuel Bueno El Misterioso Amor	7-52	46	IV	Pedro Mata	53-60	8
5	Concha Espina Nadie quiere a nadie	3-53	51	Quinto	Mariano Tomás	54-60	7
6	Eduardo Zamacois Los que se van piden perdón	3-55	53	Sexto	Benjamín Jamés	56-63	8
7	Enrique Jardiel Poncela// Los 38 asesinatos y medio del castillo de Hull	7-56	50	Séptimo	Alberto Insúa	57-64	8
8	José M ^a Salaverría	3-55	53	Octavo	Artemio Precioso	56-60	5
9	Alberto Insúa El secreto de la abuela	3-49	47	Noveno Décimo	Emilio Carrere Cristóbal de Castro	50-55 55-60	6 + 5 = 11

¹ Hemos transcrito la numeración de los capítulos respetando el arbitrario uso que de ella se hace

NOVELA

CIEN POR CIEN

Nos.	AUTOR - TÍTULO	Páginas	Total Páginas	Capítulos	Autor(es)	Páginas	Total Páginas
10	Francisco Camba El pino y la palmera	3-56	54	(Cont.) Décimo	Cristóbal de Castro	57-61	5
11	José M ^a Pemán El vuelo inmóvil	3-51	49	XI XII	Roberto Molina Ramón Martínez de la Riva	52-62 62-64	11 + = 13 2
12	Cristóbal de Castro Poderoso Caballero	3-57	55	(Cont.) XII	Ramón Martínez de la Riva	58-64	7
13	Mariano Tomás El pescador de estrellas	3-51	49	Añil ² I-III	Mariano Tomás	52-64	13
14	Benjamín Jarnés Don Álvaro o la fuerza del tino	3-51	49	Añil III-V	Mariano Tomás	52-64	13
15	Lino Novás Calvo Un experimento en el Barrio Chino	5-58	54	XII (y último)	W. Fernández Flórez	59-64	6
16	Rafael López de Haro. El hombre que se vio en el espejo	3-62	60	--	--	--	0
17	Rafaél Pérez y Pérez. María Dolores	3-62	60	--	--	--	0
18	R.[Ramón] Martínez de la Riva Aquellos días de Octubre (confidencias de una espía rusa)	3-64	62	--	--	--	0

² En los números 13 y 14 se publica la novelita Añil, en lugar del capítulo de Cien por Cien. De este cambio se da noticia en las páginas 51 de los dos números. El motivo: "retraso en la entrega del nuevo capítulo de esta original novela"

El análisis de estos datos nos lleva a las siguientes apreciaciones:

-El inicio de la novela, en página 3 es el único factor de relativa regularidad. La variable en los números uno, cuatro, siete, quince está motivado por la inclusión de unas páginas iniciales de presentación autor-obra.

-El número total de páginas de cada novelita describe un abanico que va de las 39 mínimas a las 62 máximas polarizadas en los números primero y último.

-Los dieciséis números restantes presentan una extensión dispar. Tres, seis y ocho llegan a 53 páginas, y otros tres: once, trece, catorce a las 49.⁷ En grupos de dos, los números diez y quince y dieciséis y diecisiete con 54 y 60 páginas respectivamente. Los demás números, oscilan entre 57 para el dos, 55 para el doce, 51 para el cinco, 50 el siete, 47 el nueve, y 46 el cuatro.

-Menos irregularidad puede ser observada en el espacio ocupado por **Cien por Cien** que se presenta en una gradación descendente de: 8 páginas en cuatro números, 13 en tres, 7, 6, 5 páginas en dos (total seis números) y uno de 11.

-La irregularidad en la distribución espacial de los dos textos narrativos no obedece, en general, a un efecto de compensación para lograr cierta uniformidad en los quince primeros números.

-La manifiesta irregularidad en la extensión del texto narrativo básico pudiera ser indicio de que las novelas publicadas en cada uno de los números no fueron, en general, obras realizadas por encargo.

Señalemos como prueba de ello, además, las fechas que cierran las novelitas de Mata, "Los Pinares. Noviembre 1935" (Nº 3, pág. 55) y de Pérez y Pérez ⁸ "Benilloba, 1934" (nº 17, pág. 62). Otras dos novelas más aparecen con data aunque dada la cercanía con la de su edición pueden ser consideradas argumento de menor valía. Se trata de las de Novás Calvo y López de Haro, "Barcelona, 23-3-36" (Nº 15, pág. 58); "Abril, 1936" (Nº 16, pág. 62 s/n). Recordemos, no obstante, que siendo el mes de marzo el del comienzo de **La Novela de una Hora** y ninguno de los autores fue incluido en la nómina de colaboradores.

Como contra argumento a esta hipótesis, y por tanto de su carácter de obras escritas de antemano sujetas a extensión predeterminada, cabría señalar la referencia proporcionada por Jardiel Poncela en las páginas de presentación a su novela en el Nº 7:

"Estas aventuras, que pienso dar a conocer en su totalidad fueron muchas [...] Hoy no transcribiré más que la primera [...] porque no cuento [...] sino con treinta y ocho cuartillas. El día que me decida a comprar más papel, expondré las restantes..." (Nº 78, pág. 3 s/n).

Sin embargo, el tono burlón y personal de estas declaraciones, las únicas en este sentido, las hacen poco fiables, por lo que la obligada sujeción a un número determinado de páginas no lo consideramos extrapolable al resto de las novelas de la serie, e, incluso, puede ponerse en duda que tal limitación fuese estipulada entre el autor y los editores para este caso concreto.

En cuanto a **Cien por Cien**, resulta sintomático que, aún tratándose (ahora sí) de un encargo, sus trece autores, no se rijan por uno de los preceptos básicos de la novela por entregas: la regularidad de la extensión de sus capítulos. De este modo, ese "estilo personalísimo" (Nº1, pág. 51, s/n), ese querer "dejar

el mayor margen posible al imprevisto" (Ibid) de la **Explicación de los Editores**, se plasma, con creces, en la estructura externa de la **Novela Multiplicada**. Y esta irregularidad en el diseño de sus capítulos es tan sólo un pálido reflejo de otras irregularidades de mayor calado que afectan a la colección en su conjunto en las que abundaremos más adelante. La improvisación, en suma, en el diseño editorial, evidenciada en la escasísima regularidad de las páginas que ocupan sus textos narrativos, signa negativamente a **La Novela de Una Hora**: la brevedad de su catálogo no justifica, precisamente, tan peligrosas irregularidades.

3. RECLAMOS PUBLICITARIOS Y PROPAGANDA.

Como sucediera en sus predecesoras, además de los textos narrativos, algunas de las páginas, de **La Novela de Una Hora** cuando el espacio lo permite, están dedicadas a propaganda. Ahora bien, la publicidad va encaminada esencialmente, a la promoción de la empresa editorial, para dar salida a sus autores y a sus fondos editoriales. En ninguno de sus dieciocho números se insertan anuncios de corbatas, sellos de caucho, píldoras maravillosas o cualquier otro artículo de consumo, al uso de otras colecciones populares. En este sentido, todo parece indicar que **La Novela de Una Hora** fue concebida como plataforma popular de difusión de otras obras más extensas y más caras, distribuidas por **Editores Reunidos. Central de Librería**. La descripción y análisis de estos supuestos publicitarios nos llevarán a confirmar estas aseveraciones y nos permitirán observar, asimismo, las dificultades del grupo editorial, evidenciadas en una serie de modificaciones que, sintomáticamente, confluyen en números determinados de **La Novela de una Hora**, coincidentes a su vez con anomalías en su principal reclamo: **Cien por Cien**.

3.1. La Cubierta.

Como elemento básico para la identificación del producto su maquetación se mantiene inalterada a lo largo de los dieciocho números salvo, claro está, los cambios pertinentes a autor, título e ilustración relativo al contenido de la novelita correspondiente.

En la parte superior, sobre una banda de fondo azul, el nombre de la colección acompañado de un logotipo alusivo a su denominación: semiesfera de un reloj, cuyas saetas marcan la una cincuenta y cinco minutos. Caprichosa disposición, más acorde hubiese sido que señalaran la una sin más. En ambos casos el color utilizado es el blanco. Esta banda identificativa de la colección aparecerá impresa de forma simétrica en la contracubierta. En otra banda de idénticas dimensiones, ahora con fondo blanco, queda estampado el nombre del autor en color rojo y el título de la novela en azul. Color éste que servirá también como fondo a la ilustración en la mayor parte de los números a la que se destinan tres cuartas partes de la cubierta. Finalmente y sobrepuesto a la ilustración, en la parte inferior derecha, en los diez primeros números (a la izquierda en los siguientes) un círculo de fondo rojo con estampación en blanco informa del precio: "40 cts."

En resumen, el contenido de la atractiva cubierta transmite información, exclusivamente, relacionada con **La Novela de una Hora**. A la publicidad de su empresa promotora se reservan la contracubierta, portada, contraportada y las páginas finales cuando el espacio ocupado por los textos narrativos lo permiten.

3.2. La Portada.

Por las mismas razones de identificación que hemos aducido para la cubierta (a la que ahora se añade la de la empresa promotora), en la portada, amén del autor y título de la correspondiente obra, aparece de forma constante el emblema de **Editores Reunidos**, una especie de cinta en forma de lazo que recoge las páginas de un libro. Queda enmarcado el dibujo por una aclaración doble de la **Empresa**: "*Editores Reunidos*" en la parte superior y las iniciales "E.R." en la inferior.

A pie de página: el nombre de la colección y la referencia social de sus concesionarios:

"Concesión exclusiva de venta:

EDITORES REUNIDOS - CENTRAL DE LIBRERÍA

Calle Conde de Aranda, 24

MADRID"

A partir del número tres se añaden: el año de la revista - "Año I"- más la fecha y el número correspondientes. Única variación en la información y que viene motivada por un cambio paralelo en la contraportada que supone, entre otros, la supresión de estos datos.

3.3. La Contraportada.

Diseñada en apariencia, para la promoción, tan sólo, de **La Novela de Una Hora**, en ella pueden observarse algunas modificaciones en las que subyace el cambiante rumbo de la revista, sin duda asociado a los reveses de la editora que lo sustenta.

En los dos primeros números el reclamo se basa en su carácter periódico semanal y en el anuncio de quienes serán su Director literario y colaboradores, citados por riguroso orden alfabético. La nómina queda abierta merced al genérico "etc." Su maquetación responde al siguiente modelo:



NOVELA MULTIPLICADA • CADA CAPITULO UN AUTOR

Como explicamos en el primer número, esta novela, cada uno de cuyos capítulos está escrito por un autor diferente, constituye una interesantísima experiencia literaria. En ella participaron casi todos los colaboradores de "La NOVELA DE UNA HORA", es decir, los mejores novelistas de España. Los doce capítulos anteriores son obra, respectivamente, de CONCHA ESPINA, EDUARDO ZAMACOIS, TOMÁS BORRÁS, PEDRO MATA, MARIANO TOMÁS, BENJAMÍN JARNÉS, ALBERTO INSUA, ARTEMIO PRECIOSO, EMILIO CARRERE, CRISTÓBAL DE CASTRO, ROBERTO MOLINA y RAMÓN MARTÍNEZ DE LA RIVA.

CAPÍTULO XIII (y último) *por* W. FERNÁNDEZ
FLÓREZ

"LA NOVELA DE UNA HORA"
PUBLICACIÓN SEMANAL
Director Literario: MARIANO TOMÁS

COLABORADORES

Luis ARAQUISTAIN
 Luis ASTRANA MARÍN
 Pío BAROJA
 Tomás BORRÁS
 Manuel BUENO
 EL CABALLERO AUDAZ
 Francisco CAMBA
 Emilio CARRERE
 Concha ESPINA
 Wenceslao
 FERNÁNDEZ FLÓREZ
 Federico
 GARCÍA SANCHIZ
 Alberto INSÚA

Enrique
 JARDIEL PONCELA
 Benjamín JARNÉS
 Pedro MATA
 Roberto Molina
 Armando
 PALACIO VALDÉS
 José M^a PEMÁN
 Rafael PÉREZ Y PÉREZ
 Artemio PRECIOSO
 Juan PUJOL
 José M^a SALAVERRRÍA
 Felipe SASSONE
 Mariano TOMÁS
 Hugo Wast
 Eduardo ZAMACOIS
 Etc. etc.

Se completa esta contraportada con un pie, en donde queda especificado "Precio del ejemplar: 40 cts.", más la referencia a la fecha y al número publicado.

En el anuncio de colaboradores sigue nuestra revista los pasos de **La Novela Corta** y **La Novela de Hoy**, si bien difiere de ellas en la no constancia de su impresión (solo en cuatro números) y en titulación genérica. La colección de José de Urquía establece, en su contracubierta, recordemos, una tipología curiosa; sus "COLABORADORES ÚNICOS" son clasificados en: insignes novelistas y dramaturgos, periodistas ilustres, poetas y prosistas americanos y jóvenes maestros. La nutrida nómina asociada a estos grupos tenía como objetivo alertar a posibles espontáneos, según se desprende de la aclaración final: "*Esta Revista no acepta otros trabajos que los de sus colaboradores ÚNICOS*" ⁹ Política de autores culminada con las **exclusivas** de las revistas de Artemio Precioso y tímidamente imitada por **La Novela de Una Hora**; no sólo por la general denominación "COLABORADORES", sino porque el doble Etc. final deja abierta la incorporación de autores no previstos, en caso necesario, como efectivamente ocurrió ¹⁰ Por otra parte, el desplazamiento de esta promoción de la revista a través de sus colaboradores, a páginas finales, en los números tres y nueve, resulta claro indicio de su papel auxiliar de propaganda de fondos editoriales. Su ubicación en las páginas destinadas a este fin así lo confirman.

Una última consideración: el asistematismo de su presencia (números uno, dos, tres, nueve) es síntoma de la escasa importancia que **Editores Reunidos** le presta, quizá porque no resulte eficaz medio de propaganda ni de la editorial ni de la propia colección, como parece indicar el cambio efectuado en la contracubierta, a partir del número tres y mantenido, con las oportunas y necesarias variaciones, hasta el número dieciocho.

En efecto el modelo adoptado desde el tercer número para la contraportada es el de un reclamo bastante más llamativo (aunque no nuevo; fue utilizado reiteradamente por otras colecciones) sustentado en la conjunción: obra inédita, de calidad; entrega semanal a bajo precio.

"

Un volumen cada viernes: 40 ctms.

Cada volumen de "La novela de una hora" contiene una novela inédita de los mejores novelistas de nuestra época".

Al efectista y familiar reclamo, le sigue una relación de "PRIMEROS VOLÚMENES" en la que se anuncian, (a modo de catálogo) autores y títulos que han sido y serán publicados. La nómina de los siete primeros números, incluidos desde este tercero, parecen encaminados a confirmar el aserto sobre la colaboración en **La Novela de Una Hora** de "*los mejores novelistas...*". Han publicado dos Académicos A. PALACIO VALDÉS y W. FERNÁNDEZ FLÓREZ; el popularísimo, por estas fechas: PEDRO MATA; MANUEL BUENO, CONCHA ESPINA, EDUARDO ZAMACOIS y E. JARDIEL PONCELA, quienes, en efecto, serán los autores, en este orden, de los cuatro números siguientes. Como colofón a este reclamo, los proyectos para un futuro: "*En preparación, obras de Araquistain, Baroja, Camba, Carrere, García Sanchiz, Insúa, Benjamín Jarnés, Pemán, Pérez y Pérez y otros famosos autores*". Proyecto que se verá cumplido sólo en el caso de Francisco Camba y de los cuatro últimos autores reseñados. A partir del número cinco se añade a pie de página: "**IMPRENTA CLARASÓ; Villaroel, 17**".

Se mantiene la ubicación de esta página de propaganda de la colección con idéntico formato hasta el último número, aunque con las variaciones pertinentes (a partir del número ocho) referidas a la incorporación al listado de autores-títulos publicados y a la supresión, en el colofón, de los nombres de

colaboradores de hecho. Sin embargo, sorprende el mantenimiento de Insúa y Camba en la nómina de futuros participantes aún después de la publicación de sus obras **El Secreto de la abuela** y **El pino y la palmera** (números nueve y diez respectivamente). Mantenimiento susceptible de doble interpretación: descuido editorial, motivado por posibles problemas de la colección o indicio de posibles colaboraciones futuras de estos dos autores, hecho no infrecuente en otras colecciones ¹¹. A partir del número once (el cambio en el modelo de letra parece anunciarlo) son suprimidos los nombres de estos dos novelistas así como, tras su colaboración, los de Jarnés, ¹² Pemán y Pérez y Pérez. Síntoma más que probable de la escasa confianza en la viabilidad y permanencia de **La Novela de una Hora**.

Un dato más se desprende de las variaciones de esta **contraportada**: en los dos últimos números, puestos a la venta después del inicio de la guerra civil (24 de julio y 7 de agosto del 36), se suprime el *slogan*: "*Un volumen cada viernes: 40 ctms.*" Razones sobran para poner en duda el mantenimiento de un proyecto iniciado cinco meses atrás.

Aclaremos que, en puridad, este *slogan* debía haber sido rectificado desde el número trece -29 de mayo-momento en que, según se anuncia en la contracubierta, "LA NOVELA DE UNA HORA, alternará su publicación con LA NOVELA ESPAÑOLA, publicación mensual ilustrada", pasando de ser de hebdomaria a bisemanal.

3.4. La contracubierta.

Algunas de las variaciones señaladas para la **contraportada** corren paralelas a las que pueden observarse en contracubierta completan, así, las informaciones editoriales que hemos observado en aquella.

En la parte superior aparece el nombre de la colección asociado a la semiesfera y manecillas que marcan las 1'55 horas, señuelo de la serie con función identificativo-apelativa, grabado también en la **cubierta**, según vimos, a modo de imagen especular dual. Le sigue la ubicación temporal del número correspondiente, la información sobre la empresa promotora y su razón social. Ocupan estas dos informaciones un tercio de la página y serán repetidas invariadamente en los dieciocho números. La variación afecta a los dos tercios restantes de la página y a través de ella se evidencia la cambiante y breve historia de **La Novela de una Hora**. Así, los ocho primeros números presentan absoluta regularidad. Dentro

de un recuadro de trazo fino en color rojo, son anunciadas la fecha y número de la siguiente novela; su título y autor, del que se bosqueja un breve ditirambo, unido a una somerísima sinopsis de los rasgos y argumento de la obra. Su finalidad es clara: despertar el interés de los potenciales compradores, con el fin de asegurar la venta. Sirva como ejemplo la contracubierta del número uno.

Nº 1

6 Marzo 1936

Año I (Rojo)

CONCESIONARIO EXCLUSIVO DE VENTA [Azul]

EDITORES REUNIDOS, CENTRAL DE LIBRERÍA [Rojo]

Calle Conde de Aranda, 24
Madrid

[Azul]

El 13 de marzo el segundo

número con la novela inédita (Azul)

*Un cadáver
en el comedor (Rojo)*

por

Wenceslao Fernández Flórez.

La primera novela policíaca del maestro

de humoristas. Interés, ironía y un des-

enlace deliciosamente genial. (Azul)

A partir del número nueve, de esta llamativa parte anunciadora de la próxima novela, tan solo la combinación y disposición de los colores (tipos azules o rojos sobre fondo blanco) permanecen. Su lugar será ocupado por la reimpresión, prácticamente idéntica al reclamo estampado en la contraportada citado en anteriores líneas: "*cada volumen de "La novela de una hora" contiene una novela inédita de los mejores novelistas de nuestra época...*"; si bien la relación de títulos y autores reseñados tras el marbete de "PRIMEROS VOLÚMENES" es ampliada a cuatro novelas aún no publicadas y anunciadas durante cuatro números consecutivos: del nueve al doce y son las obras correspondientes a Insúa, Francisco Camba, Pemán y Salaverría. También al colofón sobre las obras en prensa "de Araquistain, Baroja..." Se añade un nombre significativo: el del Director Literario, Mariano Tomás, quien (casualidades del destino) intentará salvar del naufragio a **La Novela de Una Hora**. Así lo confirman sus prolíficas colaboraciones en los atípicos números trece y catorce, donde su "*deliciosa novelita*" **Añil** sustituye a los capítulos de **Cien por Cien**. En el número

trece, también, la edición de otra novelita suya **El pescador de Estrellas**. El añadido de su nombre anuncia pues, una más que posible colaboración de emergencia, que en breve tiempo, un mes, hubo de hacer efectiva.

La ausencia del breve párrafo elogioso sobre el autor y la obra se nos revela, por consiguiente, como primer aviso de dificultad para la pervivencia de la revista, en curiosa coincidencia con anomalías en el primer reclamo ideado por **Editores Reunidos: Cien por Cien** ¹³. De cualquier forma el anuncio de estas cuatro novelas aún no lanzadas al mercado parece indicar cierta seguridad en el mantenimiento de la colección hasta el número doce, aunque el hecho de no ir ampliando de forma progresiva el catálogo lleve implícitas nuevas dificultades que de forma eufemística serán comunicados a los lectores en los irregulares números trece y catorce. En efecto, tomados en su conjunto estos dos números resultan anómalos y tal anomalía viene dada, en primer lugar, por la no inserción en las páginas finales del capítulo trece de **Cien por Cien**. Razón esgrimida: *"Por retraso en el recibo del nuevo capítulo de esta original novela, nos vemos obligados a substituir, en este número y en el próximo, la publicación de CIEN POR CIEN, por la deliciosa novelita AÑIL, de Mariano Tomás"* (nº 13, pág. 51). Mensaje tras el que el lector avisado ¹⁴ de **La Novela de Una Hora** y de su **Novela Multiplicada**, por entregas, puede percibir problemas que van más allá del mero retraso.

La segunda anomalía afecta a la doble colaboración del Director Literario en estos dos números, hecho único en la breve vida de nuestra revista y cuya explicación ha de buscarse (lo apuntamos con anterioridad) en un deseo de mantenerla a toda costa. La tercera, en fin, se evidencia en los notorios cambios efectuados en la contracubierta que afectan sólo a estos dos números y que informan sobre una reorganización de planteamientos editoriales:

"En virtud de la nueva organización, el próximo número de LA NOVELA DE UNA HORA aparecerá el 12 de junio, con un original inédito de

Benjamín Jarnés

DON ÁLVARO O LA FUERZA DEL TINO

Una magnífica novela de uno de los grandes escritores de la nueva generación.

Precio: 0'40 ptas." (nº 13, 29 de mayo)

La nueva organización se debe a que

"Desde el próximo junio, LA NOVELA DE UNA HORA alternará su publicación con

LA NOVELA ESPAÑOLA

Publicación mensual ilustrada

que publicará las obras maestras de la literatura contemporánea. (Vea detalles en el interior.)

LA NOVELA ESPAÑOLA

inaugura su publicación con

LA HIJA DE NATALIA

por Armando Palacio Valdés

Un grueso volumen, ilustrado, 1'50 ptas" (Ibid)

Y en la contracubierta del catorce se anuncia para

"El próximo

número que aparecerá en julio [de LA NOVELA ESPAÑOLA]

EL NEGRO QUE TENÍA EL ALMA BLANCA

por Alberto Insúa

[...]

El 26 de junio aparecerá el número 15 de

LA NOVELA DE UNA HORA, con un original inédito de

Lino Novás Calvo

UN EXPERIMENTO EN EL BARRIO CHINO

Una sensacional novela desarrollada entre la gente

de bronce del puerto de Barcelona.

Próximamente:

EL HOMBRE QUE SE VIÓ EN EL ESPEJO

Por Rafael López de Haro"

De tantas y tan sustanciales novedades en página tan destacada se infieren valiosas informaciones

sobre **La Novela de Una Hora** y subsidiariamente, sobre **Editores Reunidos**.

La esencial (quizá por ello no aparece formulada de manera explícita) es el cambio en la periodicidad: de semanal a bisemanal. Así lo confirman las fechas 29 de mayo, 12 y 26 de junio de los números que se anuncian. Justificar esta reorganización tácita merced al inicio de una nueva colección carece de sustento. Ni la periodicidad mensual de la nueva empresa, ni las características diferenciadoras de la misma: "*Un grueso volumen, ilustrado, 1'50 ptas.*" implicarían, en una editora solvente, la alternancia de las dos colecciones, sino su edición en paralelo. Anotemos, además, que la anunciada alternancia no es real (quedaría algo más de una semana de vacío), como tampoco lo es la llamada: "*Vea detalles en el interior*" sobre **La Novela Española**, en tanto que no se incluye la más mínima información de ella ni en estos dos números ni en los cuatro siguientes. A estas falacias cabe añadir otra que señalamos antes: siendo bisemanal se sigue anunciando como "*Un volumen cada viernes*" (en la contraportada) hasta el antepenúltimo número.

¿Cuál es el motivo de esta acumulación de cambios y sinrazones? A nuestro entender (no nos ha sido posible encontrar datos sobre las finanzas de **Editores Reunidos** ni con anterioridad, ni en estos meses del 36 que puedan probar nuestra hipótesis) la escasa rentabilidad de **La Novela de una Hora**, unida probablemente, a dificultades económicas de la empresa promotora están detrás de estos descuidos y, al fin de remontar los reveses editoriales, parece obedecer otra nueva organización que, además, supone dar entrada a un colaborador anunciado, Jarnés, mas no habitual autor de revistas noveleras¹⁵ y del cubano Lino Novás Calvo,¹⁶ presentado sorpresivamente en el número anterior al de la publicación de su **Experimento en el Barrio Chino**. Comparten estos dos autores su adscripción al grupo de **Revista de Occidente** y, en este sentido, a los dos hubiera podido serle aplicado el de ser "*escritores de la nueva generación*"¹⁷ con que es calificado Jarnés. Resulta evidente (lo demostraremos en el análisis de los autores y obras de **La Novela de una Hora**) que su intervención supone una ruptura tanto con el tono general de nuestra serie como con el de las colecciones precedentes. Su escasa o nula participación en proyectos de esta índole, amén de la indudable calidad de sus novelitas dotan a **La Novela de una Hora** de una atrayente peculiaridad. Pese a ello, y al loable esfuerzo de Mariano Tomás por mantener con vida la colección, tan solo dio a la prensa tres números más. Una última apreciación por lo que se refiere al reflejo en la contracubierta de estas dos curiosas novelitas: para su anuncio se retoma el llamativo resumen, habitual en los ocho primeros números

con una clara función apelativo-comercial.¹⁸ Procedimiento que será obviado desde el número quince hasta el último, en donde se vuelve a retomar el aséptico catálogo de **Volúmenes publicados**.

Por lo que se refiere a la nueva colección: **La Novela Española**, anunciada en **La contracubierta** de estos dos números que comentamos, todo parece indicar que sea una huida hacia adelante ante las dificultades, merced a la diversificación en la oferta editorial. Así lo indican, por una parte, los autores elegidos para sus números iniciales, colaboradores destacados de **La Novela de Una Hora**: **Palacio Valdés** abre las dos colecciones; **Insúa** es el anunciado como "el novelista preferido por ellas... y por ellos"¹⁹. Por otra, la elección como segunda novela de la serie de "la famosísima obra **EL NEGRO QUE TENÍA EL ALMA BLANCA**" (Nº 14)²⁰. A este mismo fin de difusión popular y de rearme financiero pudo responder el tono (mezcla de lo culto-popular) de su presentación "gruesos volúmenes ilustrados", al precio módico de "1'50 ptas.", cuando el precio medio de este tipo de obras oscila entre 3 y 5 pesetas, según comprobaremos en las anunciadas en páginas finales. Aunque carecemos de información precisa sobre la fortuna que tuvo esta **nueva colección** de **Editores Reunidos**, podemos aventurar que las expectativas de despliegue editorial puestas en ella no obtuvieron resultado satisfactorio. Así parece desprenderse de la ausencia de publicidad de **La Novela Española**: ni "en el interior" (según se había prometido) ni en el exterior -la contracubierta -hay información sobre ella. Tenemos indicios de que se hizo efectiva la edición de **La Hija de Natalia** de Palacio Valdés por la escueta noticia recogida en la contracubierta del número catorce:

*"LA NOVELA ESPAÑOLA
ha inaugurado su publicación con
LA HIJA DE NATALIA".*

Sin embargo, de la "famosísima obra" de Insúa solo nos queda constancia del anuncio de su publicación en julio; lo más seguro, dadas las fechas, es que se quedara sólo en proyecto.

Desde el número quince hasta el final (el dieciocho) se vuelve a estampar en la contracubierta, el listado de **Volúmenes publicados** ampliando su número, primero, hasta el "16. **El hombre que se vió en el espejo**. Rafael López de Haro" (tanto éste como el 15, ya habían sido anunciados en números precedentes). En el 16, se incluyen: la novela correspondiente a este mismo número a cargo de Pérez y

Pérez, así como la siguiente y última, **Aquellos días de Octubre** de Martínez de la Riva, en ningún momento mencionado como colaborador de **La Novela de una Hora**, a pesar de su participación en el capítulo XII de **Cien por Cien**, insertado entre los números once y doce de la colección.²¹ Tampoco Pérez y Pérez fue previamente anunciado. Recordemos que en estos dos últimos números, publicados ya en fechas cruciales para la historia de España, se suprimió la leyenda de "*Un volumen cada viernes*"; la ausencia de esta información no hace sino incidir en la imposibilidad de pervivencia de **La Novela de Una Hora**, en unos momentos de extrema tensión social y política, nada favorable al mantenimiento de estos modelos narrativos populares ²² de cuyas definitivas causas dimos cuenta en el capítulo, **CONTEXTO DE LA NOVELA DE UNA HORA**.

Observemos, en fin, una variación en la contracubierta de los últimos cuatro números, como prelude añadido del final de la colección. A pie de página sólo la genérica frase: "En preparación obras de otros famosos autores". Desaparece pues, el anuncio, de obras en preparación de Araquistain, Baroja, Carrere, García Sanchíz, ²³ anunciados en esta destacada página desde el número nueve al doce. Queda, no obstante, la referencia a su futura participación, aunque en lugar menos privilegiado (la contraportada) hasta el último número. Síntoma éste, bien de escaso cuidado en la edición, o de esperanza (aunque sea remota) de que no se haga efectivo el final del intento, de **Editores Reunidos** por dar vigencia al exitoso modelo editorial, iniciado por Zamacois en 1907 con **El Cuento Semanal**, mas desde 1932 en franca decadencia. Al declive de las colecciones de novelas breves se suman, en **La Novela de Una Hora**, las conflictivas fechas de su publicación que, como fatal augurio, planean en su breve existencia.

3.5. Páginas finales.

Decíamos que la inserción de un determinado número de páginas finales destinadas a propaganda ya de la propia colección, ya de su empresa promotora, queda condicionada, en general, a razones de espacio. Son páginas, en este sentido, que permiten cubrir las 64 proyectadas para cada número si los textos narrativos no son suficientemente amplios, algunas de ellas quedan cubiertas por un capítulo (o parte de él) ²⁴ de **Cien por Cien**. El papel protagonista desempeñado por la **Novela Multiplicada** es indudable, pues además de servir como eficaz reclamo para la venta, por su configuración de **entrega semanal** ²⁵ funciona

como elemento propagandístico directo de la colección y de sus colaboradores. El resumen que precede a cada uno de sus capítulos (impreso, por tanto en trece números) en donde se reiteran las características de la "interesantísima experiencia literaria", en la que "participarán todos los colaboradores de *"LA NOVELA DE UNA HORA"* es decir los mejores novelistas de España", va, sin duda, dirigido a la consecución de este doble motivo publicitario.

Menor eficacia presenta la incorporación en páginas finales de los otros reclamos publicitarios directos, bien de la colección, bien de **Editores Reunidos**. La irregular disposición de planchas publicitarias que van de la de colaboradores (ya transcrita por haber sido utilizada en los dos primeros números como contraportada) a la de fondos de

"LAS MEJORES NOVELAS POLICÍACAS

EN EDICIÓN DE BIBLIOTECA

a dos pesetas el tomo",

obedece a una necesidad primaria de **rellenar** las 64 páginas totales, pero, a su vez, la oportunidad y frecuencia de algunas de ellas responde a una política de promoción de fondos editoriales. Este plan editorial explicaría el porqué la plancha de colaboradores de la colección aparece de forma esporádica en contraste con la popular colección de novelas policíacas, insertadas en todos aquellos números en donde hay hueco para la publicidad de autores y obras financiadas por **Editores Reunidos**.

El número más completo, por lo que se refiere a la incorporación de estas páginas finales de propaganda es el primero con un total de seis. En él se publica la "*última obra de ficción*" del senior de la revista: **Armando Palacio Valdés**.²⁶ Y en justa correspondencia a su especial colaboración, la primera de las seis páginas, sin numerar, está dedicada a:

"OBRAS DE

ARMANDO PALACIO VALDÉS"

Incluye este catálogo desde **El señorito Octavio** a **Sinfonía Pastoral** y a diferencia de las cinco páginas restantes no quedan consignados precio ni editorial. Aunque estas ausencias resulten razonables (más de una edición de la misma obra y a precios distintos) no lo es tanto el que no vuelva a ser incluida en ningún otro número de la colección. La excepcionalidad de su inclusión pudo haber respondido a un

compromiso entre Palacio Valdés y Mariano Tomás por deferencia ante tan destacado colaborador. Una vez conseguido el propósito de iniciar la serie con la novelita del famoso académico, y habida cuenta de que es ésta su única colaboración en **La Novela de Una Hora** ²⁷ y de que es autor no adscrito al sello editor de la revista, carece de sentido el seguir incorporando este reclamo publicitario poco eficaz a efectos de promoción de fondos de **Editores Reunidos**. Caso bien distinto es el de las otras cinco páginas, que aparecen en este primer número, y que, respondiendo a la política editorial diseñada, van insertadas de forma alternativa en los números en donde haya espacio disponible. Tres de ellas están dedicadas a propaganda de "*EDITORES HUGO WAST*"; "*EDITORES DE G. MARTÍNEZ SIERRA*" y *EDITORES J.F. MUÑOZ PABÓN*".

Del primero de ellos (incluido en la nómina de colaboradores de **La Novela de Una Hora** en la que no llegó a intervenir) la fotografía del autor, en el margen superior izquierdo, acompaña al anuncio de:

"EDICIONES EN RÚSTICA A 6 PTAS.

Los dos últimos éxitos

de Hugo Wast

ORO (La novela que expone el gran peligro judío).

DON BOSCO Y SU TIEMPO (La gran biografía del fundador de los Salesianos)"

Tan elocuentes resúmenes no precisan comentario sobre la opción ideológica de su autor y, subsidiariamente, de sus anunciadores.

Le sigue una doble relación de "*EDICIONES EN RÚSTICA*" a cinco y a tres pesetas. Se cierra la página con un plural enfático: "*EDICIONES ENCUADERNADAS A 3 PTAS. LA CASA DE LOS CUERVOS*".

Del editor de **Renacimiento**, y famosísimo autor G. Martínez Sierra, por estas fechas, se detallan la "*COLECCIÓN MINIATURA*", "*NOVELAS*", "*PARA LA MUJER*", "*OBRAS VARIAS*" y "*TEATRO*" encuadradas en tela, en rústica y, sólo cinco, en piel. Sus precios oscilan entre 1 peseta (**El palacio triste**, teatro) y 8 pesetas (**Tú eres la paz**, novela, encuadrada en piel). El precio más común, 5 pesetas, coincide con el primer lote, también el más numeroso, de ediciones en rústica del Académico hispano-americano, Hugo Wast.

Del tercero de los anunciados, (J.F. Muñoz Pabón) se promociona la venta de la "*EDICIÓN OBRAS*

COMPLETAS" (un total de veinte) a un precio excepcional para "*La colección completa... 60'pesetas*". El precio unitario de cada volumen es de cuatro pesetas. En los títulos finales menudean los referentes amorosos y religiosos (15. **Amor postal. El Santo Cristo de Limpias.** 19. **Lira Cristiana. El niño de Nazaret**, por citar algunos ejemplos) que vienen a complementar la información subliminal de las dos planchas precedentes sobre los principales consumidores de la colecciones distribuidas por **Editores Reunidos**: público femenino burgués ²⁸.

Se completan estos espacios publicitarios del primer número con dos páginas más. Una de ellas, la ya citada sobre **novelas policíacas** con once títulos de J.S. FLETCHER, diez de EDGAR WALLACE, tres de RUFUS KING y tres más cuyos autores son J.W. MACLEOD RAINE, ROBERTS RINEHART y P.C. WREN. El significado eminentemente popular del género de esta colección viene refrendado por su bajo coste, "*DOS pesetas el tomo*" y permite, a su vez, el anuncio de **restos de edición** con el que se cierra la página: "*Pídanos nuestro catálogo de Restos de edición, donde ofrecemos 150 novelas de los mejores autores a precios limitados.*"

EDITORES REUNIDOS - MADRID

Conde de Aranda, 24"

Parece evidente que sea ésta la razón fundamental del casi permanente estampado de esta página en todo número en que se disponga del menor espacio libre, aún en detrimento de otras páginas más importantes por su relación directa con **La Novela de Una Hora** (cual es la de sus colaboradores) tan sólo incluida en los números tres y nueve en estas páginas finales.

La sexta página publicitaria, sirve a la promoción de una figura protagonista para la existencia de la colección, la de su Director Literario y fidelísimo colaborador de **Editores Reunidos**. Los tipos elegidos para su nombre, (de superior tamaño con diferencia, al utilizado para la publicidad de autores en páginas precedentes) configura el buscado protagonismo de Mariano Tomás quien, para mayor abundamiento, es presentado como triunfador en tanto que

*Galardonado recientemente con el premio "MARIANO DE CAVIA".*²⁹

Otro elemento gráfico llamativo en la maquetación de esta página viene dado por la reproducción del lomo y cubierta de una de sus obras, la anunciada en quinto lugar,

"*Sinfonía incompleta (Novela)* en tela, 5'50 ptas".

La preceden: "*Semana de pasión (novela)*

(Premio Gabriel Miró) en tela 5'50 ptas.

Viena (Novela) en tela 3'90 "

Venga usted a casa en primavera

(Novela) en tela 5'50 ptas; en rústica, 5,-"

Arco Iris (Novelas campesinas) en rústica, 5,-"

y la siguen: *Juan de la Luna (Novela)* en tela, 5'50"

Vida y desventuras de Miguel de

Cervantes (Biografía) 6,-"

catálogo, en fin, de siete obras, bastante más escueto que el de los anteriores autores pero, por contra, con una aclaración final que lo vincula directamente a su distribuidora:

"De venta en todas las librerías de España y América³⁰

EDITORES REUNIDOS: -: CENTRAL DE LIBRERÍA

CONDE DE ARANDA, 24 - MADRID"

En resumen, del análisis de estos elementos extratextuales se deduce que desde su primer número **La Novela de Una Hora** funciona como plataforma propagandística de **Editores Reunidos**. La reiterada impresión de la empresa editorial y de su domicilio con el claro fin de facilitar al lector el pedido de obras distribuidas por **Central de Librería**, apunta, inequívocamente, al papel publicitario desempeñado por esta colección de novelas breves, con un precio indudablemente popular (40 céntimos); factores ambos que propician la amplia difusión del producto.

En este mismo sentido queda plenamente explicada que la elección como Director Literario de la popular empresa recaiga en Mariano Tomás, uno de sus colaboradores menos famosos, por su vinculación a **Editores Reunidos**. Nótese que de las planchas dedicadas a promoción de autores, analizadas con anterioridad, la suya es la única en donde aparece el sello y domicilio editorial. Además, (salvo el caso excepcional de Palacios Valdés) es el único de estos autores, que hace efectiva su participación en **La Novela de Una Hora** y, significativamente, en momentos de crisis tanto para la colección como para su empresa

promotora.³¹

En los números siguientes (quedó apuntado más arriba) la incorporación de las páginas finales destinadas a promoción de autores y fondos editoriales, vendrá condicionada por la extensión de la novelita en los quince primeros números y del capítulo de **Cien por Cien**. Los casos más extremos corresponden a los números dos, siete y dieciocho³², en los que no quedan ni una página libre para insertar estos anuncios. Igual sucede en cinco números consecutivos, del once al quince.

En los números restantes (salvo el diecisiete, que incluye dos nuevas páginas) irán alternando las de **Colaboradores de La Novela de Una Hora**, Editores **Hugo Wast**, Editores de **G. Martínez Sierra**, Editores de **J.F. Muñoz Pabón**, **Las mejores novelas policíacas** y obras de **Mariano Tomás**. Agrupación secuenciada que se resume en:

- Número tres: Colaboradores, Hugo Wast, Policíacas
- Números cuatro, cinco y ocho: Martínez Sierra, Muñoz Pabón, Policíacas y Mariano Tomás
- Número seis: Policíacas
- Número nueve: Colaboradores, Policíacas, Hugo Wast y Muñoz Pabón
- Número diez: Martínez Sierra, Policíacas y Mariano Tomás.
- Número dieciséis: Policíacas, Mariano Tomás.

Teniendo además en cuenta las ya comentadas del número uno se deduce la frecuencia siguiente en los nueve números en los que aparecen: Policíacas 9; Mariano Tomás 6; Martínez Sierra y Muñoz Pabón 5 respectivamente; Hugo Wast 3 y Colaboradores 2. De este índice de frecuencias se infiere el protagonismo dispensado a dos piezas claves para la promoción de **Editores Reunidos**: la de la colección popular de novelas policíacas que a su vez sirve como reclamo a la solicitud de "*catálogo de Restos de edición*" y la de un autor Mariano Tomás, dispuesto a mantener **La Novela de Una Hora**, vehículo privilegiado de difusión de su editorial y distribuidora.

Una última novedad propagandística puede apreciarse en el número diecisiete publicado el 24 de julio de 1936: el espacio publicitario (abarca dos páginas finales sin numerar) presenta un catálogo de los "*Restos de edición*" que habían sido anunciados, genéricamente, en los nueve números reseñados. Lo constituyen un total de cincuenta títulos de autores de lo más variopinto: **Boggs**, **Carreño Vargas** (una novela de cada

uno) **Courths Mahler** (seis obras); **Christie** (dos); **Fabián** (dos); **Hamilton** (una); **Glyn** (E.) (con casi la mitad del catálogo 23 títulos) **Lis** (P.); **Kyne** (P.) (una); **Proudhon** (solo una: **El amor y el matrimonio**) **Roberts** (R) (9 títulos) y **Williamson** (C.N.) (una). Curioso resulta el casi absoluto predominio de nombres extranjeros y mucho nos maliciamos que pudiera tratarse de pseudónimos bajo los que se escondiese un prurito de exotismo y calidad añadidos al producto. En fin, el reclamo finaliza con una argucia comercial para facilitar el pedido de estos **Restos de edición** que combina una cuidada edición y un precio de saldo

"Libros primorosamente presentados, encuadernados, de 5'50 pesetas

AHORA 2'20 pesetas" pueden ser solicitados mediante un CUPÓN PEDIDO a remitir a
EDITORES REUNIDOS Conde de Aranda, 24 - Madrid"

El pago será efectuado *"mediante reembolso, por giro postal o en sellos de correo"*

No es mucho aventurar que tan expeditivo procedimiento de ventas por correo con tan diversas formas de pago, bien pudo estar condicionado por la incierta situación vivida en España durante las trágicas fechas de publicación de este número y del siguiente y último en el que, como dijimos, ni tan siquiera hay lugar para estas dos páginas publicitarias, ni ninguna de las anteriores.

4. PLANTEAMIENTOS ICONOGRÁFICOS Y PRESENTACIÓN AUTOR-OBRA.

Se completa el diseño editorial de **La Novela de Una Hora** con otros elementos extranarrativos: ilustraciones y unas páginas de presentación, (sólo en cuatro números), del autor y de su obra. Elementos ambos que, por guardar una estrecha relación textual con cada una de las dieciocho novelitas, analizaremos con más detalle al abordar su estudio. Nos limitaremos ahora a un somero comentario con el exclusivo fin de observar su funcionamiento y significado en el conjunto de la serie.

Las ilustraciones funcionan como recursos apelativos con la finalidad que le es propia: ganar la atención y beneplácito de los potenciales consumidores. Consigue, de otra parte, este elemento gráfico, paliar el aspecto poco atrayente de la publicación debido a la escasa calidad del papel utilizado. Subterfugio éste utilizado por otras colecciones a partir de los años veinte y por las anteriores a esta fecha con un mero fin conativo. Las ilustraciones de la cubierta combinan tres colores: azul, rojo, blanco: ³³ el resultado de la llamativa composición es de gran viveza. Las imágenes que transmiten estas ilustraciones externas son en

su mayoría (en doce de los dieciocho números) las de hermosas jovencitas de gesto, las más, melancólico y pensativo. Tal frecuencia nos confirma la hipótesis de que el público al que van destinadas nuestras novelitas es, esencialmente el femenino ³⁴. El papel secundario de las figuras varoniles (no conforme, según veremos, con el protagonismo desempeñado en gran parte de las novelas) tanto por su menor frecuencia como **motivo**, como por su función de meros acompañantes de las jóvenes (posición de perfil o en segundo plano), incide en el buscado estrellato de la joven hermosa; eficaz anzuelo de identificación y reconocimiento para sus ingenuas lectoras.

Las ilustraciones interiores son monocromas, al igual que el texto, y su número varía en función del espacio disponible. Recordemos casos extremos: seis en el volumen primero, frente a las escasas de los números quince y diecisiete, cuya amplitud narrativa exige la disminución en el tamaño de los tipos (según vimos) acompañada de una notable reducción de ilustraciones: sólo una en el quince y dos (una de ellas casi en miniatura) en el diecisiete. Su número más frecuente: cinco en los primeros volúmenes, cuatro a partir del número 13, salvo el último que retoma la de las cinco iniciales.

Su autor no siempre es el mismo para la cubierta y las interiores, aunque el anonimato de la mitad de los números nos obliga a afirmarlo con cierta cautela. Son los números no firmados: tres, cuatro, seis, nueve; del once al trece; quince y dieciséis. Firmados por Bocquet: uno, dos, cinco, siete, diez y diecisiete (en estos dos últimos están firmadas sólo las interiores) un total de seis. Longoria es autor de dos números (catorce y dieciocho) V.P. firma las del número ocho.

En el añadido de este elemento gráfico extratextual sigue **La Novela de Una Hora** el camino marcado por las colecciones que la precedieron y como ellas las funciones narrativas que desempeñan son: apelativa en la de la cubierta y en las interiores la relevante: ya anticipativa, ya rememorativa. En este sentido, cada ilustración enmarca y destaca a personajes y acontecimientos protagonistas bien del mismo capítulo o secuencia en donde se inserta la ilustración, bien de otros, anteriores o posteriores a los acontecimientos. En ocasiones observaremos una manipulación gráfica atenta a contrarrestar sugerencias del texto narrativo que pudieran poner en peligro el proyecto ideológico emprendido por **Editores Reunidos**. Todas ellas quedan subrayadas por una cita textual que remite a la página correspondiente, afianzando, de este modo, su imbricación con el texto narrativo.

El único elemento novedoso, no por ello positivo, en el soporte icónico de nuestra revista es la irregularidad y asistematismo en la participación de sus colaboradores gráficos. La prueba más significativa, la del anónimo (s) dibujante (s) de la mitad de sus números. Sus trazos duros y poco afortunados indican escasa maestría en el arte de la ilustración, lo que parece indicar que fuese (n) contratado(s) a cambio de una módica retribución, aficionados o noveles que, quizá poco seguros de su pericia, optan por no dar a conocer su nombre.

En cuanto a las **páginas de presentación de autor-obra** resulta manifiesto que no responde a un criterio de diseño editorial prefijado. Así lo confirman: su inclusión esporádica, en sólo cuatro números; su formulación, distinta en los cuatro casos; su diferente extensión.

En el número uno se adopta la fórmula de la entrevista; el título: "Unas preguntas a **D. ARMANDO PALACIO VALDÉS**"; el firmante: "**La Novela de Una Hora**"; extensión: siete páginas. Bajo la genérica firma se esconde la pluma del Director Literario, Mariano Tomás (rasgos de su estilo alambicado y preciosista nos permiten suponerlo). Esta fórmula fue utilizada por una de las colecciones de novela de quiosco de más prolongada vida: **La Novela de Hoy** promovida por el inquieto editor y novelista albaceteño (como Tomás) Artemio Precioso ³⁵. Alternaron en su labor como entrevistadores en esta empresa de Precioso dos de nuestros colaboradores: W. Fernández Flórez (autor del segundo número de **La Novela de Una Hora**) y Mariano Tomás. Pudiera ser que esta experiencia llevase a considerar a Tomás la posibilidad de retomarla para la colección de **Editores Reunidos**, pero lo cierto es que se trata del único número en donde es adoptada tal formulación.

En el número cuatro será el propio autor de la novela publicada, Manuel Bueno, el firmante de "**PALABRAS PREVIAS**"; extensión, tres páginas. Funciona esta presentación a modo de justificante del argumento de **El Misterioso amor**, así como del estado anímico y literario ³⁶ del autor en el momento en que se dispone a comunicar "*al lector sus divagaciones sin el propósito de ganar su ánimo para ninguna causa*" (pág. 3).

En el número siete es también el autor, Enrique Jardiel Poncela, quien pergeña tres páginas de presentación con el sugerente título: "**ACLARACIÓN A LA IDIOTEZ DEL TEXTO Y DEDICATORIA A CIERTOS CRÍTICOS JOVENCITOS**" (pág. 3). Aunque no vienen firmadas, el uso de la primera persona y

de un continuado tono mordaz e hiriente destinado a la "idiotez innata de "los críticos jóvenes" ³⁷ no ofrece duda sobre su autoría.

En el número quince, cuarto y último en el que se insertan las iniciales páginas de presentación, la fórmula es bien distinta a la utilizada en los tres casos precedentes, al igual que lo es la oportunidad de su inclusión. Se trata ahora de una carta dirigida a "*SEÑOR DON MARIANO TOMÁS, MADRID*" con una extensión de dos páginas (3 - 4) y firmada por "*LINO NOVÁS CALVO*". El motivo de su inclusión queda aclarado en el encabezamiento de la epístola: "*Mi distinguido amigo: Me pide usted, junto con "Un Experimento en el Barrio Chino", algunos datos bibliográficos y autobiográficos que sirvan de presentación*" (pág. 3). Su presencia se hace necesaria en tanto que (quedó señalado más arriba) Lino Novás no aparece en la nómina de colaboradores de **La Novela de Una Hora** y de su participación en la serie en el número quince no hay más referencias que las insertadas en la contracubierta de los dos números precedentes. La oportunidad de la carta biobibliográfica ha de interpretarse como vehículo para dar a conocer al lector español medio la valía personal y literaria de un autor prácticamente desconocido dada su reciente incorporación (año 31) a tareas literarias y periodísticas en España.

Otros autores que comparten con Novás Calvo su no mención en la nómina de colaboradores son Cristóbal de Castro, Rafael López de Haro y Ramón Martínez de la Riva autores de las novelitas publicadas en los números doce, dieciséis y dieciocho respectivamente y anunciadas, asimismo, con premura. La primera en la lista de **Volúmenes publicados** desde el número nueve. La segunda en los dos números anteriores, la tercera solo en el precedente; el diecisiete. Anomalías que, como en el caso del cuentista cubano, hubiesen exigido palabras previas de información.

Razones de falta de espacio ³⁸ o el considerar a estos autores lo suficientemente conocidos como para no necesitar presentación (lo que en Martínez de la Riva es más que dudoso) pueden explicar el que estos números no den cabida a páginas iniciales de carácter informativo. Sea como fuere resultan una prueba más de que las páginas destinadas a presentar a los lectores obra y autor no responden a un criterio editorial prefijado. Confirman, asimismo, nuestra hipótesis de que es la improvisación la marca que signa al diseño editorial de **La Novela de Una Hora** y que se especifica, además, en una irregular distribución de espacios narrativos y propagandísticos en sus dieciocho números; visibles alteraciones en la maquetación de la

contraportada y contracubierta de sus volúmenes como indicios sumamente reveladores, en fin, de la no por breve poco azarosa existencia de **La Novela de Una Hora**.

NOTAS

1. Ha sido señalado el año 1932 por Granjel (Vid. **Eduardo Zamacois y la novela corta** pág. 48) como clave en el declive de las colecciones de novelas breves, coincidiendo con el final de **La Novela de Hoy**, la última con dilatada vida. En el capítulo I **Contexto de la Novela de Una Hora**, hemos apuntado hacia un anticipo de tal crisis así como a sus causas.
2. Observaremos más adelante que los propósitos iniciales no llegan a cumplirse. Se rompe la correspondencia unívoca capítulo-número e, incluso, en dos números consecutivos, trece y catorce, el esperado capítulo de **Cien por Cien** ha de ser sustituido por otra novelita en dos entregas: **Añil**.
3. De 230 x 150 mm. y 230 x 149 mm. formato de **El Cuento Semanal** y **Los Contemporáneos**, respectivamente, pasa **La Novela Corta** a 173 x 103 mm. Sus sucesoras disminuirán aún estas dimensiones. Sirvan como ejemplo **La Novela Mundial** (1926-1928) con 133 x 80 mm., **La Novela de Hoy** (1922-1932) 123 x 82 mm. o **La Novela Semanal** (1921-1925) 117 x 72 mm. El cambio en el formato con relación a las fundadoras del género va acompañado de la impresión a una columna, en lugar de a dos. Aspecto éste, también adoptado por las colecciones iniciadas en los años veinte. Cfr. Sáinz de Robles, **La Novela española en el siglo XX**. Págs. 117-119 y nuestro capítulo I.
4. A partir del año 1922 aumenta el precio a 20 céntimos y son perceptibles las mejoras tipográficas, entre ellas la incorporación de ilustraciones. El cambio viene motivado por el éxito de las colecciones, citadas en nota anterior, al que **La Novela Corta** debe enfrentarse. Vid. Granjel, op. cit., pág. 81.
5. El precio, prácticamente unificado, de las colecciones desde **El Cuento Semanal** (1907) hasta **Los trece** (1933) es de 30 céntimos. **La Novela Ideal** de tendencia anarquista, coetánea a **La Novela de una hora** se vendía a 15 y 25 céntimos. La **Revista Blanca**, también de la familia Montseny costaba 50 céntimos.
6. La mágica cifra de 64 páginas se repite en **La Novela de Hoy**, **La Novela Mundial**, **La Novela Popular** y **La Novela Semanal**, todas ellas tocadas por el éxito.
7. Coinciden los números once, trece y catorce no sólo en el número de páginas totales de la novela. También es común su distribución (págs. 3-51) así como el espacio final dedicado a **Cien por Cien** (págs. 52-64). Pero tal uniformidad espacial encubre anomalías que afectan al principal reclamo de la colección y de sus colaboradores. En el once, las páginas de la **Novela Multiplicada** son ocupadas por el capítulo once, más el inicio del doce. En los números trece y catorce, es **Añil** el sustituto de los capítulos de **Cien por Cien**.
8. La excesiva longitud de **María Dolores** exige una variación en los tipos de letra, casi minúsculas, para no superar las páginas totales (64) programadas. Son mínimas las ilustraciones, tan solo dos y una de ellas ocupa la cuarta parte de una página. Otro caso de obligada adecuación espacial, aunque menos llamativa es el del número 15 **Un experimento en el Barrio chino** de Lino Novás Calvo con tan sólo una ilustración y tipos algo menores a los de los restantes números.

9. Hemos tomado estos datos de la contracubierta del número catorce (15 de abril, 1916) en el que se publica **Los últimos capítulos** del veterano Eduardo Zamacois. A esta política de colaboradores únicos hace referencia J.C. Mainer en el prólogo a **Ideología y texto en El Cuento Semanal**, pág. 16. A casi veinte años del inicio de **La Novela de una Hora** algunos de sus colaboradores aparecen ya en el curioso listado de **La Novela Corta**. Baroja y Manuel Bueno, entre los insignes novelistas y dramaturgos; Zamacois y Cristóbal de Castro como periodistas ilustres; Alberto Insúa y García Sanchíz en el grupo de jóvenes maestros.

10. Ni López de Haro ni Novás Calvo fueron anunciados como colaboradores. Caso, aún más curioso, es el de Cristóbal de Castro y Martínez de la Riva no citados en la nómina y, sin embargo, doblemente partícipes: novelita, más capítulo de **Cien por Cien** (números 12 y 18) y capítulos décimo y duodécimo de **Cien por Cien**.

11. Observaremos como, también, a partir del capítulo octavo de **Cien por Cien**, publicado en el número ocho de **La Novela de una Hora**, empiezan a producirse anomalías que afectan al diseño editorial de la **Novela Multiplicada**.

12. En el caso de Jarnés se produce una anomalía de supresión anticipativa. Ya en el número 13, el anterior al de la publicación de su **Don Álvaro o la fuerza del Tino**, quedó omitido su nombre

13. En el cuadro de distribución de textos narrativos en cada número de la serie puede observarse cómo precisamente, en el nueve se publican el capítulo noveno de **Cien por Cien**, más parte del décimo. Irregularidad que podría haber sido subsanada fácilmente, merced a la inserción de cuatro páginas de publicidad de autores. La dificultad del ajuste espacial de este capítulo décimo en el número siguiente, dada su excesiva longitud -diez páginas- hubiese exigido a su vez un replanteamiento en la maquetación, algo complicada, pero no imposible.

14. Según tendremos oportunidad de demostrar en el capítulo dedicado a las novelas escritas por distintos autores, entre ellas **Cien por Cien**, los permanentes despropósitos en que ha derivado la colectiva tarea dificultan seriamente su continuación. De hecho, tras este vacío de los números trece y catorce, en el quince podrá ser publicado el esperado capítulo de la **Novela Multiplicada** a cargo de W. Fernández Flórez, anunciado ya en el número anterior como el último: "En el próximo número, el último capítulo, por W. Fernández Flórez" (nº 14, pág. 51).

15. Hasta el momento sólo hemos constatado esta colaboración de Jarnés en colecciones de Novelas breves. Granjel, op. cit., pág. 150 lo da como ausente en las nóminas de colaboradores de este tipo de publicaciones. Paradójicamente con anterioridad (pág. 133) lo había, acertadamente, incluido entre los que publicaron en **La Novela de Una Hora**.

16. Autor nacido en España pero considerado como uno de los mejores Cuentistas de la literatura cubana por haber llegado a la isla caribeña a temprana edad. De su estancia en Madrid del año 31 al 36, así como de sus colaboraciones para **Revista de occidente El Sol**, **Diario de Madrid** y **Mundo Gráfico**, da cuenta el propio Novás Calvo en la carta de presentación dirigida a Mariano Tomás, a petición de éste, que precede a su novela: **Un experimento en el Barrio Chino**. De ella y de su autor nos ocuparemos más adelante.

17. Problemática resulta este marbete de "nueva generación" aplicado a estos dos autores; por estas fechas la literatura vanguardista es tildada de caduca en tanto que la nueva estética responde a los cánones que José Díaz Fernández expuso en **El nuevo romanticismo** (1930). Esta denominación suena a la tipología de "jóvenes maestros", utilizada en **La Novela Corta** y de una u otra forma usada en el resto de las colecciones como un elemento más de atracción.

18. De "magnífica" es calificada la novela de Jarnés y de "sensacional" la de Lino Novás Calvo, habida cuenta del atipismo de sus protagonistas y escenario "gente de bronce del puerto de Barcelona".

19. Vid. contracubierta del número 8 en la que se anuncia para "El 1º de mayo el noveno número, con la novela inédita **El secreto de la abuela** por **Alberto Insúa**".
20. En 1936, **El negro que tenía el alma blanca** publicada en 1922 había sido profusamente reeditada, traducida a varios idiomas y adaptada para el cine. Una versión muda en 1926 dirigida por Perojo y protagonizada por la celeberrima Conchita Piquer y otra para el sonoro, a cargo del mismo director en 1934. Vid **Memorias**, Vol. 3, pág. 418.
21. Del papel de **comodín** desempeñado por Martínez de la Riva, periodista y ocasional autor de novelas, en **La Novela de una Hora** daremos cumplida cuenta en capítulos posteriores.
22. Según los datos de los que disponemos hasta el momento, la única colección de novelas breves que logró mantenerse durante la guerra civil fue **La Novela Ideal** de la familia Montseny. En su finalidad de propagar el **Ideal** anarquista y en su lugar de edición, Barcelona, donde el anarquismo tuvo indudable fuerza, entendemos puede cifrarse su pervivencia hasta el año 38.
23. Nótese la diversidad estética e ideológica de estos cuatro autores reiteradamente anunciados como colaboradores de **La Novela de Una Hora**. Tal colaboración no llegó a producirse, salvo la parcial intervención de Emilio Carrere, autor del noveno capítulo de **Cien por Cien**.
24. Hemos señalado cómo a partir, también del capítulo noveno se rompe la correspondencia unívoca: número de **La Novela de Una Hora**, capítulo de **Cien por Cien**. Abundaremos más adelante en el significado de esta irregularidad.
25. Aunque con irregularidades en la distribución de sus capítulos (vid. nota precedente) **Cien por Cien** mantiene la periodicidad semanal a excepción del capítulo último. Tras un intervalo de casi un mes (15 de mayo fin del capítulo XII, a 12 de junio) será publicado el esperado y necesario capítulo final a cargo de Wenceslao Fernández Flórez. Insistimos, una vez más, en que la discontinuidad en la publicación de la **Novela Multiplicada**, viene a coincidir con las dificultades de pervivencia de **La Novela de Una Hora**, evidenciadas, en el cambio de periodicidad de su edición.
26. El autor elegido para abrir **La Novela de Una Hora** es el Académico, sus obras traducidas a varias lenguas, algunas de ellas adaptada al cine (**La hermana San Sulpicio**, 1934...). Solicitar la colaboración para el primer número de un autor famoso y de reconocido prestigio y económicamente cotizado es costumbre en las colecciones de novelas de quiosco. Recordemos que la inauguradora del género **El Cuento Semanal**, da comienzo con **Desencanto**, novela de **Octavio Picón**.
27. La aclaración que precede a **Los contrastes colectivos** informa a los lectores sobre el carácter terminal de la tarea novelesca de Palacio Valdés: "*Me había propuesto y así lo he manifestado, no escribir más obras de imaginación. He caído en la tentación de escribir esta novelita, como el fumador que habiendo renunciado por higiene al tabaco, cae un día en la tentación de fumar un pitillo*" (Nº 1, pág. 11). Palabras que, a la postre, llegan a cumplirse. Será esta novelita, en efecto, la última que escriba y publique antes de su muerte.
28. Al igual que los novelones por entregas, un buen porcentaje de las novelitas editadas en colecciones de quiosco tuvieron como principales consumidores a las mujeres. Este fenómeno de consumo femenino ha sido señalado por María Luisa Siguan aplicado a **La Novela Ideal** la colección de tendencia anarquista de más prolongada vida. "... la mayoría de los lectores de la serie son (según testimonio de antiguos militantes) hermanas, mujeres, hijas o compañeras de militantes o simpatizantes, mujeres próximas al anarquismo e incluso sin demasiadas preocupaciones sociales atraídas por la técnica "rosa" (op. cit., pág. 43). La insistencia en la representación de rostros de las mujeres jóvenes en las atractivas cubiertas, de **La Novela de Una Hora**, parecen responder a este fin de identificación positiva de sus lectoras con el producto anunciado.

29. Mariano de Cavia es el nombre que lleva uno de los premios más cotizados, en los ambientes del periodismo promovido por el periódico **ABC**. La referencia a él connota cierta popularidad que se aviene bien con el sesgo popular de la colección que habrá de dirigir el galardonado Mariano Tomás, amén de remitir a un medio en el que colaboraron buen número de autores de **La Novela de Una Hora**.

30. Hemos apuntado la imposibilidad de encontrar datos sobre la situación financiera de **Editores Reunidos** en los meses de vida de **La Novela de una Hora**. Nuestros múltiples intentos por conseguir, aunque sólo fuera pruebas de su existencia o de su actividad empresarial han resultado infructuosos. No aparece en ninguno de los Registros de la Propiedad madrileña; nada hay, por tanto, sobre su capital, composición, actividades editoriales o tiradas de la colección que promoviera. El único dato objetivo del que disponemos es, precisamente, el aludido en esta plancha publicitaria sobre la distribución de sus productos en librerías de América. En los ejemplares que hemos manejado, aparecen estampados sellos de librerías mexicanas y argentinas, lo que confirma su difusión a estos países. En cuanto a la posible tirada de **La Novela de Una Hora** puede ser estimada en unos 50.000 ejemplares. Para tal estimación, hemos tenido en cuenta la pericia y testimonio de Abelardo Linares: por sus manos han pasado en fechas recientes abundantes volúmenes de cada uno de los dieciocho números, lo que avala una importante tirada. Por otra parte, las interferencias que observaremos en las páginas dedicadas a Mariano Tomás y Pérez y Pérez entre **Editores Reunidos** y **Editorial Juventud** (en particular referidas a una de sus colecciones populares **La Novela Rosa**) nos permitirán sustentar la hipótesis de que nuestra revista bien pudiera haber servido como plataforma publicitaria también a la editorial barcelonesa.

31. En los números trece y catorce, donde se anuncia la "*nueva organización*" que da entrada mensual a una nueva colección: **La novela española**, la aportación de Mariano Tomás es casi total. El número trece incluye su novela **El pescador de estrellas**, más la primera entrega de la "*deliciosa novelita AÑIL*" que continuará en el número catorce insertado en los espacios destinados al no conseguido capítulo de **Cien por Cien**.

32. En el número dos se publica **Un cadáver en el comedor** de W. Fernández Flórez, al que sigue el capítulo segundo de **Cien por Cien** a cargo de Eduardo Zamacois. El siete incluye **Los 38 asesinatos y medio del castillo de Hull**. **Novísimas aventuras de Sherlock Holmes**, de Jardiel Poncela, más el capítulo séptimo de **Cien por Cien** obra de Insúa. A diferencia de este elenco de famosos reunidos en estos dos números, sin publicidad; el número dieciocho, con la misma carencia, está ocupado íntegramente por **Aquellos días de Octubre (confidencias de una espía rusa)**, obra del casi desconocido Martínez de la Riva. En este último número publicado en fechas sumamente adversas, 7 de agosto de 1936, la ausencia de planchas publicitarias sin duda, queda condicionada por algo más que por razones de espacio. Recordemos la coincidencia entre el final de **La Novela de Una Hora** y la detención de su Director Literario. Más información sobre ello aportaremos en las páginas dedicadas a Mariano Tomás.

33. Nótese como estos tres colores son los utilizados para el estampado del nombre de la colección, su logotipo, el autor y título, tanto en la cubierta como en la contracubierta.

34. Lo hemos señalado antes, en el análisis de las páginas destinadas a publicidad de autores, basándonos en la no gratuita combinación de obras anunciadas en las que se asocian componentes amatorio-religiosos.

35. Artemio Precioso, aunque no aparece mencionado entre los colaboradores de **La Novela de Una Hora**, es el autor del octavo capítulo de **Cien por Cien**. Precisamente en la entrevista realizada por Precioso a Mariano Tomás en el número 196 (12, febrero, 1926) de **La Novela de Hoy**, éste expresa su deuda de gratitud, ahora y en el futuro, al mecenas albaceteño.

36. Manuel Bueno se autocalifica como escéptico, situado en "*la melancolía [de] la edad presenil*" (Nº 4, pág. 3). Considera que "*El misterioso amor es una obra de imaginación...*" (Ibid, pág. 4) a través de la que "*se divierte comunicando al lector sus divagaciones*" (pág. 3). Conceptos todos muy cercanos a los expuestos por el *Senior* de la colección en el número uno.

37. Jardiel Poncela vierte estas mordaces palabras porque "...tras diez años de contemplar atenta y fríamente el panorama literario, he adquirido el convencimiento de que la idiotez ha dejado de ser en literatura una cualidad esporádica..." (Nº 7, pág. 4.) En la fecha de publicación de este número (17, abril, 1936) contaba nuestro arriscado autor tan solo con treinta y cinco años, sin embargo, se sentía abismalmente distanciado de la generación peyorativamente calificada con el diminutivo "jovencitos".

38. Conseguir dejar libres dos, tres páginas para incluir esta necesaria información previa no es tarea imposible. De hecho la supresión de otros elementos extratextuales e ilustraciones interiores, fue el procedimiento utilizado en otros números según quedó anotado quince, donde las habituales cinco- cuatro ilustraciones se convierten solo en una.

III. PRECEDENTES DE CIEN POR CIEN. NOVELA MULTIPLICADA

1. CUESTIONES PREVIAS.

Decíamos en el apartado anterior de nuestro estudio que uno de los más originales elementos en el diseño editorial de **La Novela de Una Hora**, con fines claramente comerciales, viene dado por la inclusión de **Cien por Cien. Novela Multiplicada**, en las últimas páginas de trece de sus dieciocho números. En la **Explicación de los Editores** que, a modo de prólogo, encabeza el primer capítulo, se nos presenta esta **Novela Multiplicada**, como "*una experiencia literaria del mayor interés*", pues *distintos serán los autores de cada uno de sus capítulos y éstos "aparecerán en números sucesivos de esta publicación"*¹. Tendremos ocasión de advertir cómo éstas y otras declaraciones programáticas similares, no siempre llegan a cumplirse².

Nos centraremos ahora en el enfático "*interés*" de esta "*experiencia literaria*". "*Experiencia*" ¿con el significado de innovación o con el de su antónimo. Para deslindar lo que de novedoso o mimético hay en esta **Novela Multiplicada** (última de la serie de obras colectivas de preguerra,³ realizaremos el análisis de las obras escritas por distintos autores entre los años 1886 y 1936. El mayor o menor espacio que dedicaremos a cada obra quedará determinado: por su mayor aproximación, en distintos niveles, a **Cien por cien**; por su interés como manifestaciones literarias representativas del periodo de la II República española; por la existencia o no de estudios críticos sobre ellas.

El modelo más alejado y a su vez más cercano, resulta ser **Las Vírgenes Locas**, publicado en la revista **Madrid Cómic**, entre el 8 de mayo de 1886 y el 11 de septiembre del mismo año, en un total de quince números no consecutivos⁴.

Menor parecido, aunque más próximas en el tiempo, encontraremos en las **novelas colectivas**⁵ de comienzos de siglo: **Risas y lágrimas**⁶, **Frente a la vida**⁷, **La tristeza del ocaso**⁸, **La Diosa nº 2**⁹, **Las 7 virtudes**¹⁰, **Historia de un día de la vida española**¹¹, publicadas todas en volúmenes independientes; y **Suma y sigue o el cuento de nunca acabar**, editada en revista periódica¹².

Anticipemos que la indudable originalidad de **Cien por Cien**, aunque ello sólo afecte a un rasgo no estrictamente literario, reside en haber sido publicada en una colección de novelas cortas: **La Novela de Una Hora**. Pues, a pesar de que la inclusión de obra colectiva en una publicación periódica sea común a **Las vírgenes locas** y a la posterior **Suma y Sigue**, es la única¹³ revista novelera¹⁴, en la que se utiliza el reclamo de la entrega para despertar la curiosidad de los lectores. Intriga, sin duda potenciada, por la atribución de cada capítulo a un autor diferente: el ingenio de Editores Reunidos ha de agudizarse para presentar algo novedoso y así favorecer la acogida por parte del público de esta nueva serie de relatos breves en un tiempo en el que la popular fórmula literaria ideada por Zamacois (**El Cuento Semanal**, 1907) está en franca decadencia.

Cabe añadir un segundo rasgo de relativa originalidad: la **ausencia de plan previo**, lo que da lugar

a una estructura episódica, carente de la más elemental coherencia, al igual que su modelo del siglo XIX. Al análisis del folletín de **Madrid cómico** y al, necesariamente breve, de la **novela por entregas**, por la proyección que en **Las Vírgenes Locas** tiene y, subsiguientemente en **Cien por Cien** dedicamos las siguientes páginas.

2. REFERENTES DECIMONÓNICOS

2.1. LA NOVELA POR ENTREGAS.¹⁵

Aun tratándose de un antecedente que pudiera parecer forzado hemos considerado oportuno incluirlo en este esbozo sobre la novela colectiva, en primer lugar porque la encubierta multiplicidad de autores apunta hacia una colectividad autorial, aunque ésta sea anónima. En segundo lugar porque el frecuente dualismo moral de sus planteamientos y su configuración episódica -motivada por razones de mercado- de forma humorística o severa son una constante en las obras realizadas por distintos autores y muy especialmente en **Las Vírgenes Locas** y en su fiel continuadora **Cien por Cien**.

La anónima **multiplicidad autorial** en la novela por entregas queda desvelada por el testimonio de **Julio Nombela** en **Impresiones y recuerdos**:

"No era un caso extraordinario, que si no novelas completas, por lo menos algunos capítulos de ellas fuesen escritos por colaboradores anónimos.

*"Fernández y González y Pérez Escrich solían cumplir bien sus compromisos; pero a veces una indisposición, una ocupación inesperada les impedía entregar con la debida anticipación el original para el reparto de cada semana [...]".*¹⁶

*También yo tuve que suplicar a compañeros y buenos amigos que colaborasen en tres o cuatro de mis obras por causas ajenas a mi voluntad..."*¹⁷

Efectivamente, los contratos a que los editores sometían a sus autores, favorecían esa anónima colectividad pues *"Una de las cláusulas del contrato establecía la posibilidad por parte del editor de cambiar de autor, incluso en medio de la publicación, si éste no entregaba la obra o si por cualquier razón dejaba de escribirla."*¹⁸

Las negativas repercusiones económicas que pudieran suponer la pérdida de la confianza del editor hacen creíble el testimonio de Nombela, así como la multiplicidad de autores, que signa a **la novela colectiva**, y por tanto, a **Cien por cien**. Sin embargo, el autor anónimo, a diferencia de quienes colaboran en **las obras colectivas**, dispone de escasa creatividad:

*"...perdida por los editores la esperanza de contar con el original necesario para el reparto que debía hacerse el próximo lunes, me enviaban el aviso y los últimos cuadernos de la novela que yo debía continuar..."*¹⁹

pues además de la premura de tiempo, común a muchos autores de novela colectiva²⁰, el plan diseñado por el editor no favorecía opciones de carácter individual:

LEA USTED
GABRIELA
HISTORIA DE UNA POBRE MUJER



POR EL GRAN NOVELISTA

**M. Fernández
y González**

Esta obra constará
aproximadamente de

30 CUADERNOS

publicándose por cuader-
nos semanales.

Cuaderno, 25 céntimos.

Suscripción por cada mes,
1 peseta.

C Ó M P R E L A

Relatos emocionantes del genial novelista.

Nutrida lectura, con ilustraciones.

La más económica y mejor presentada.

ESPLENDIDOS REGALOS A LOS LECTORES

Pida gratis el primer cuaderno.

ADMINISTRACION: RIVADENEYRA, S. A.

Paseo San Vicente, 20. - MADRID

Rivadeneyra (S. A.). Artes Gráficas.

Anuncio insertado en la contracubierta a Cuesta Abajo, Pedro Mata, nº 63, 1926.

"...leía las entregas para enterarme de la situación en que se hallaban los personajes de la novela, me trazaba el plan para cumplir mi cometido sin alterar la marcha de la acción que desconocía..."²¹.

Esta disciplina mostrada por el autor al trazarse un plan para no "alterar la marcha de la acción" está bien alejada de los despropósitos planeados por los colaboradores de **Las Vírgenes Locas** y de **Cien por cien** con el fin de poner a prueba el ingenio del sucesor.

2.1.1. Planteamientos temáticos duales. Configuración episódica.

Los rasgos de la entrega decimonónica, heredados por las obras colectivas, se cifran en un planteamiento general e inconcreto de la obra esencialmente basado en el antagonismo entre el bien y el mal.

El planteamiento general responde a la propia naturaleza de la novela popular, pues este plan

disperso permite variar su extensión, para adecuarse a las necesidades de mercado. En este sentido la línea argumental podrá irse desviando por numerosos vericuetos (acciones secundarias) de tal manera que el final pueda aplazarse de modo casi infinito. Y esto es posible porque la heroica voluntad de los protagonistas puede dominar a la suerte, al destino²² y rectificar hasta límites insospechados todos los sucesos. Esta flexibilidad e indefinición en las dimensiones del folletín es rasgo común a las novelas escritas por distintos autores y muy especialmente a aquellas que carecen de plan preconcebido. Tanto en uno como en otras, la ausencia de límites conforma una estructura episódica donde se yuxtaponen o suceden una serie de elementos fácilmente aislables o susceptibles de intercambio. Solo que, como más adelante comprobaremos, ni siquiera esa ductilidad argumental permite en nuestra **Novela Multiplicada** el llevar a término los propósitos que en el número uno de **La Novela de Una Hora** se proclaman: no todos sus colaboradores participarán en **Cien por Cien**, dada la progresiva acumulación de despropósitos. El otro rasgo básico del folletín decimonónico supone el enfrentamiento entre principios antagónicos, el bien y el mal; marcado dualismo que impone la existencia de dos categorías de personajes, obligados a cumplir determinadas funciones. El atentado a la naturaleza o a los pactos sociales, a cargo de los antagonistas (personajes identificados con el mal) supone un desequilibrio, y para que se restablezca el orden natural o social amenazados han de ser vencidos. Los agentes de la victoria serán, inevitablemente, los heroicos protagonistas. En las obras colectivas coetáneas y posteriores a la **novela por entregas** podremos observar este antagonismo articulado de modo triangular (los personajes positivos víctima y salvador, se oponen frontalmente al malvado) o dual; su clave es la lucha entre la virtud y la maldad, castigada por el supremo Bien o la Providencia; primitiva función que cumplen los personajes dotados con caracteres heroicos.

A pesar de esta indudable huella, las obras colectivas no son siempre un exacto calco de este antagonismo melodramático. En algunas el humor, la ironía e incluso la parodia suponen una postura de crítico distanciamiento, según tendremos oportunidad de demostrar en los apartados correspondientes a **Las Vírgenes Locas** y a **Cien por Cien**. Incidamos, en fin, con Cansinos-Assens²³ en el hecho de que tanto el folletín decimonónico como las novelas populares que retoman este modelo (ya por identificación, ya por oposición): se organizan en torno a la lucha entre dos principios antagónicos para la consecución de un fin. En el desarrollo de este simplificado plan se mueven personajes y acciones pudiendo llegar a multiplicarse de modo casi indefinido, e incluso alarmante para la coherencia narrativa, en función siempre de las necesidades y exigencias de editores y lectores. La manipulación de la curiosidad del lector fomentada por su carácter inacabado y periódico como reclamo editorial de la entrega, será retomado en **Cien por Cien**. La publicación de un capítulo de la **Novela Multiplicada** en **La Novela de Una Hora** hasta el nº15, va encaminada, sin duda, a aumentar la venta de la **Colección**. Advuértase, que en su periodicidad semanal coincide con la **novela por entregas**, al tiempo que su carácter de publicación no autónoma la emparenta con el folletín y, en particular, con el "falso"²⁴ folletín **Las Vírgenes Locas** al que dedicamos las líneas que siguen.

2.2. LAS VÍRGENES LOCAS.

Se publica esta obra colectiva en la revista semanal **Madrid Cómico** desde el 8 de mayo de 1886 (nº 168) hasta el 11 de Octubre del mismo año (nº 186)²⁵. En ella colaboran (según orden de intervención) Sinesio Delgado²⁶, J. O. Picón, José Ortega Munilla, Miguel Ramos Carrión, E. Segovia Rocaberti, Flügel²⁷, Clarín, Pedro Bofill, Vital Aza, José Estremera, Eduardo de Palacio y Luis Taboada.

En la presentación de la obra -titulada **A guisa de prólogo**-, Sinesio Delgado (al que, según el mismo declara, le han sido encargadas las difíciles tareas de buscar un título y hacer un prólogo) da los nombres de una serie de autores como colaboradores seguros que, sin embargo, no llegarán a intervenir en el proyecto (caso de Palacio Valdés, el senior que abrirá **La Novela de Una Hora con Los contrastes electivos**). Otros autores los da como probables, y tampoco colaborarán; entre los mencionados como probables los famosos Benito Pérez Galdós y José María de Pereda. La nómina, en fin, queda abierta con la socorrida expresión "y *algunos otros*".

El **prólogo** puede ser considerado como una declaración de propósitos, imitado por sus continuadoras del XX, al optar sin excepción, por este apartado inicial programático a cargo de editores, comentaristas o coordinadores. En **A guisa de prólogo**, además de la ya mencionada nómina de autores el coordinador de esta divertida y original historia establece las bases (en realidad se trata de una casi ausencia de normas) para su desarrollo, cuyas claves resumiremos en cinco aspectos:

- Novela sin género ni plan determinado.
- Cada capítulo ha de ser original y de un autor diferente.
- Es tarea y privilegio reservados al coordinador la elección de quién ha de continuar.
- Se evitará que los distintos autores puedan ponerse de acuerdo con el fin de comprometer al sucesor.
- La obra aspira a ser un torneo del ingenio, capaz de divertir tanto a los colaboradores como a los lectores.

En estas palabras preliminares además, el mentor de la supuestamente agénérica novela plantea una serie de consideraciones en torno al título

"El título de una obra cuesta siempre grandes fatigas, aun teniendo el asunto y el plan general.

No habiendo nada de esto, y considerando el grave compromiso en que con él se va a meter a los autores de la novela, todas las frases parecen malas, poco llamativas..."²⁸

que de manera inequívoca sirven de guiño a lectores familiarizados con las condiciones de producción de **la entrega** (el título era invención del editor, así como el asunto y plan definitivo de la obra). Por si cupiera duda, el tildar de poco llamativo al título, no hace sino incidir en el tono irónico y burlón de esta novela publicada en un semanario satírico- festivo. Si a ello unimos las interpelaciones a los lectores, a través de la formulación respetuosa del "VV" o "*ustedes*", en manifiesto contraste con las declaraciones sobre su humildad para desempeñar la tarea que le ha sido encomendada: "*...con qué derecho voy a atreverme yo, el más humilde de los escritores contemporáneos, a empezar una obra que seguramente será un prodigio*

El Cuento Semanal

EL FIN DE UNA LEYENDA

NOVELA POR SINE-
SIO DELGADO=ILUS-
TRACIONES DE JUAN
FRANCÉS



30 cénts.

Cubierta de El Cuento Semanal, nº 21, año I, 24 de mayo 1907.

de habilidad e ingenio?"²⁹, dirigidas a captar la complicitad e interés del público, parece claro desde su inicio que será la "*vis cómica*" lo determinante en esta atípica obra por entregas.

2.2.1. Línea argumental y estructura narrativa.

Pasamos a dar cuenta de las líneas argumentales de las que consta esta disparatada novela, con objeto de organizar, dentro de lo posible, sus incongruentes historias.

Los **cuatro primeros capítulos** desarrollan una historia tétrica y absurda. En el primero (subtitulado "*Donde el lector empieza a saber quiénes eran las vírgenes locas*" y firmado por J. O. Picón) conocemos a Tarsila, presidenta de **Las Vírgenes Locas**, a sus correligionarias, las normas por las que se rigen tan singular cofradía, así como su lugar de reunión "*un caserón rústico situado cerca del lugar donde corre al descubrimiento el Canal de Lozoya*"³⁰. En este inicio se nos ofrece la muerte ritual de Julián Santurce, el haber sido acusado por una de las vestales de violar su intimidad. La enamorada condesa busca la ayuda del **doctor Antesfakire**, recomendado por las **odaliscas incombustibles de Connecticut**, para que recomponga el mutilado cadáver del marqués y lo devuelva a la vida. Así lo hace el doctor de tan rocambolesco nombre; solo que, dada la escasa luz del depósito de cadáveres, y "*por un error de ajuste, le puso al caballero la cabeza del revés*". Otro de los fallos de tan importante doctor (nos lo descubre el continuador de la historia, J. Ortega Munilla) propicia el retroceso del resucitado a estadios infantiles, cercanos a la imbecilidad, lo que produce desesperación y estupor en la condesa Tarsila. Mientras tanto, Elena planea el rapto de Julián con ayuda de Marcelina (una criada de Tarsila) y de Jaramago, de raza gitana y, al parecer, jefe de una compañía ambulante de acróbatas. Su participación en el rapto del "*hombre de la cabeza al revés*" le permitirá añadir un nuevo número a su repertorio, anunciado: "**FENÓMENO NUNCA VISTO. EL HOMBRE DE LA CABEZA AL REVÉS**".

Tanto en este segundo capítulo (subtitulado "*En que se sabe que algunas Vírgenes locas eran locas, pero no vírgenes*") como en el tercero (firmado por Miguel Ramos Carrión y subtitulado "*En que se precipitan los acontecimientos*") queda revelada la causa del asesinato y la falsedad de la acusación. Se trata de un asunto de celos protagonizado por la presidenta de las "*Vírgenes de Chamberl*" y por Elena de Cotocerrado (la delatora) quien por haberse dejado seducir, es expulsada "*a la congregación de las **Perdidas del espíritu práctico***"³¹.

El **cuarto capítulo** ("*En que se explican ciertos antecedentes que, al parecer, son de gran importancia*" obra de E. Segovia Rocaberti) nos lleva a la Sierra de Córdoba. Se trata de una historia de bandoleros, protagonizada por Jaramago, ahora jefe de cuadrilla, que ordena a sus hombres el secuestro de una hermosa joven por mandato del Conde de Jaral: "*Aquella mujer era Elena de Cotocerrado, su raptor el Conde de Jaral padre de Tarsila, la fundadora y presidenta de asociación de Las Vírgenes Locas*" (nº 172, pág. 69).

Sin embargo, el bandido cuando reconoce a la raptada cambia su papel y pasa a convertirse en salvador de Elena. La razón de tan heroico comportamiento (supone contravenir los deseos del poderoso)

queda explicado por un hecho que se remonta a la infancia de Elena: la niña caritativa y voluntariosa que dio acogida a una moribunda gitana -la madre del bandolero- y a su hijo. Mediante tan prolongada analepsis, queda aclarada la relación de estos dos personajes, asociados en el capítulo anterior por el rapto del Marqués de Santurce.

A partir del **capítulo V** se produce una quiebra argumental acompañada de irregularidades en su diseño: no numerado y distribuido entre los números 173 y 174³² sin firma en su primera entrega y en la segunda firmado por el enigmático Flügel. Subtitulado "*En que, por fin, se presentan las verdaderas Vírgenes Locas, aunque tarde y con daño*" subtítulo ausente en su segunda entrega, apostillada como CONCLUSIÓN. En su inicio los capítulos precedentes se nos revelan como obra de un joven autor de entregas, Octavio Ortega Carrión, nacido en Rocaberti. Obsérvese como su nombre, apellidos y lugar de nacimiento remiten a los cuatro autores de los primeros capítulos: Octavio Picón, José Ortega y Munilla, Miguel Ramos Carrión y Segovia Rocaberti. Es el editor de la novela por entregas, D. Salustio Durante, protector de Octavio, asimismo autor del forzado pie del título **Las Vírgenes Locas**. Adviértase una nueva coincidencia entre las iniciales del editor y las de Sinesio Delgado, coordinador real de **Las Vírgenes Locas**. El relato de la vida del desgraciado Octavio marcada por la orfandad y los apuros económicos explica su dedicación a esta labor de autor de entregas de una novela que "*no tiene ni pies ni cabeza*". Empieza así una nueva historia metafictiva en la que el autor se convierte en personaje, basada en una presunta realidad proporcionada por el propio editor: *Las Vírgenes Locas existen, son sus hijas*.

El **sexto capítulo**, subtitulado "*Un paraíso sin manzanas*" y firmado por Clarín, se publicó entre los números 176 y 178. Las tres entregas van encabezadas por el subtítulo. El capítulo atiende a la locura mística de Carmela y la locura idealizante y pagana de Elena, coincide en este nombre con la anterior virgen loca pero no virgen: Elena de Cotocerrado, si bien la polinominación (también es llamada Cristina, Venus Urania, Hipatia de las Vistillas) aplicada a esta verdadera virgen loca, obsesionada por el amor al modo platónico, parece obedecer a un matizado deseo de diferenciación. En este extenso capítulo se describen la casa³³ y las costumbres del editor y sus hijas; se da cuenta de su historia pasada; de los motivos de sus dispares locuras ("*por culpa de mi psicología introspectiva y de sistema de educación armónica*"-³⁴; de los medios para calmar sus accesos de locura, del papel que Orteguita desempeña en ellos. En definitiva, los capítulos V y VI, con sus correspondientes cinco entregas, (obra de la misma pluma, Flügel no es sino Clarín) constituyen una magistral y autónoma narración breve de no fácil continuación; sin embargo se anuncia el terrible "*se continuará*". Los tres ³⁵ capítulos siguientes continúan esta segunda historia, en la que se acumulan despropósitos y tópicos del folletín. El séptimo, obra de Pedro Bofil, lleva por subtítulo "*De cómo la fatalidad... ó la Providencia toman tarjetas en el asunto*". El octavo (Vital Aza) presenta a un nuevo personaje: "*En que se presenta a los lectores al hombrecillo de las gafas verdes*". José de Estremera firma el noveno, subtitulado "*Extraña relación del hombre de las gafas verdes, seguida de otros varios y no esperados sucesos*"³⁶. Primero es la **Providencia** quien permite el encuentro brusco entre Ortega y Evaristo Quiñones, marido legal de Elena. Y, aunque el matrimonio no llegó a consumarse, dada

la pertinaz idealización de Elena en la relación amorosa, el marido reta a duelo al reciente e ingenuo amante. Ortega busca como padrino a Peláez, abogado que en realidad lo que pretende es investigar y esclarecer unos hechos del pasado. El editor protege a Octavio, porque en los años en que trabajaba como cómico estuvo enamorado de su madre; el malévolo cómico ha suplantado al verdadero D. Salustio Durante ("el hombrecillo de las gafas verdes"), padre real de Elena y Carmela, al creer que éste se había suicidado. Con la anagnórisis, en fin, tónica del folletín, queda concluida esta segunda historia.

En el **capítulo X**, obra de Eduardo de Palacio y subtítulo *"El manicomio. - Sistemas. - Don Felipe de la Cuña-. Final"*³⁷ se inicia una tercera acción. Su escenario, un manicomio y su protagonista un loco que dice tener en su cabeza el argumento de *"una obra maestra que pudiera acabar con El Quijote": Las Vírgenes Locas*. El **Epílogo** (subtitulado *"En donde resulta que el mundo es una jaula"*) se resuelve en un diálogo entre Sinesio Delgado y el autor (Luis Taboada). El protagonista de este último capítulo es el coordinador del experimento literario. A través de sus intervenciones se van recogiendo los cabos sueltos de las desmañadas historias. La noticia final de la locura colectiva (personajes y autores, incluido el autor de este **Epílogo**) nos llega a través de una nota de redacción³⁸.

Tras este resumen, creemos queda suficientemente probada la escasa coherencia narrativa de y entre los dos argumentos y el esbozo de un tercero. Incoherencia, en parte, condicionada por dos presupuestos anunciados en **A guisa de prólogo**: "comprometer y poner en aprieto al autor del capítulo siguiente", asociado a la ausencia de plan para la obra. Esa trampa tendida por los antecesores puede explicar la mirada retrospectiva con que Segovia Rocaberti, autor del cuarto capítulo, aborda su entrega y no, precisamente, como algo imprescindible para la comprensión cabal del relato: de haber continuado linealmente la trama (*"el hombre de la cabeza"*, como atracción extraordinaria de barraca de feria) el resultado habría sido algo macabro a la vez que insostenible. Por contra, esta forzada e irónica analepsis le permite narrar una historia de bandoleros, en la que se recrean, con ánimo jocoso, los tópicos de **novelas por entregas** basadas en la triple y antagónica relación víctima-verdugo-salvador.

A idénticas necesidades de salir airoso del atolladero creemos responde la quiebra argumental (**cap. V**), y la atribución de la obra a la mente de un loco (**cap. X**) y, en definitiva, la consideración final del mundo como una jaula (**Epílogo**) que alberga a personajes y autores finalmente locos, pues que de locura y despropósito puede ser calificada esta obra trazada, efectivamente, sin *"plan determinado"*.

La ausencia de plan afecta no sólo a la estructura interna de **Las Vírgenes Locas**, sino también al diseño editorial. Es cierto que cada capítulo está firmado por un autor diferente, pero esto no quiere decir que lo sean realmente, caso del subterfugio utilizado por Leopoldo Alas al firmar como Flügel el **V** y como Clarín el **VI**. Tampoco es regular la distribución espacio-número de **Madrid Cómico**: el capítulo **V** se publica en dos números consecutivos, la entrega del nº173, aparece además como anónima y sin numeración *"Capítulo..."*. La aclaración de la doble incógnita aparece en una nota firmada por "el Director" sobre lo oportuno de su llegada:

"Este capítulo me fue remitido cuando me ocupaba en buscar quien continuara la novela. Llegó,

*pues, como pedrada en ojo de boticario. Acompañábale una carta, anónima también en que se ofrecía la conclusión de él [...]. Entonces aparecerá la firma, si la tiene. A mi se me figura conocer la letra y el estilo, pero me guardaré muy bien de decirlo"*³⁹.

Otra anomalía semejante encontramos en el capítulo siguiente, firmado en todas sus entregas por Clarín⁴⁰. Su extensión, casi nueve columnas (lo habitual son dos y media o tres) es la causa de su publicación en tres números: la variante entre "*continuará*" y "*se continuará*" al final de cada entrega marca al mismo o distinto autor, respectivamente.

El resto de los capítulos se ajusta a la correspondencia unívoca autor-capítulo-número de **Madrid Cómico**. La irregularidad del diseño editorial en estos dos capítulos tan significativos, hace pensar que se trate de un implícito recurso paródico sobre la falacia en la autoría única de la **entrega** y sobre las declaraciones programáticas de **Las Vírgenes Locas**.

2.2.2. Las Vírgenes Locas o la parodia del folletín.⁴¹

En **A guisa de prólogo**, Sinesio Delgado adelantaba que **Las Vírgenes Locas** debía ser considerada como "*una novela sin género*". Aunque no es nuestra intención entrar en una disquisición sobre los géneros y subgéneros literarios, a todas luces resulta irónica paradoja la expresión de la cita, pues si es novela ha de tener unos referentes genéricos. Este presunto carácter agenérico evidencia desde el inicio su intencionalidad paródica y en efecto, parodia es de un subgénero popular de amplia difusión en España entre 1840-1870: **la novela por entregas**⁴². A demostrar esta afirmación dedicamos las líneas que siguen y para ello nos basaremos en el análisis de la recreación jocosa de estereotipos del folletín; la imitación de significativos rasgos de estilo; la intertextualidad, como apoyo a esta finalidad paródica y las técnicas de metaficción encaminadas al mismo fin.

-Los estereotipos del folletín. Temas y personajes.

Ya desde su inicio, en **A guisa de prólogo**, la humilde confesión de Sinesio Delgado sobre las dificultades que entraña la redacción de un prólogo, la invención de un título adecuado o los peligros que pudieran derivarse de la inexistencia de un plan para la obra, apunta inequívocamente hacia el tono burlesco. El contrasentido de la expresión "*novela sin género*" no hace sino reforzarlo y patente resulta que los colaboradores se adecuan a esta implícita llamada del coordinador de la obra. Así los tres primeros capítulos pueden ser considerados en su conjunto como novela inacabada de crímenes, pero las desviaciones que presentan los dotan de una finalidad burlesco-paródica indudable. El criminal es simbólicamente colectivo (el fanatismo de la secta de **Las Vírgenes Locas**), el asesinado resucita gracias al poder del Dr. Antestakir, aunque con la cabeza del revés; las asesinas materiales (dos viejas arpías) no son castigadas pero sí lo es la falaz delatora -Elena de Cotocerrado- mediante su expulsión de la secta de **Las Vírgenes Locas**.

En el capítulo siguiente (IV) las claves paródicas pueden observarse en el tratamiento plano e hiperbólico de los personajes. El antagonista (Conde de Jaral) se nos presenta con un aspecto tan desagradable y negativo como su comportamiento "*era aquel caballero de corta talla, de facciones vulgares*

y de edad punto menos que madura; su rostro ofrecía todos los rasgos del más ardiente sensualismo". (nº 172, pág. 3).

El malvado cacique es, además, dueño de tierras y hombres, sin embargo no ha podido someter a sus caprichos a la heroína de la historia, Elena de Cotocerrado. Por contra El bandolero, en tanto que protagonista es capaz de actitudes heroicas y se nos describe con rasgos (aunque carentes de significado meliorativo) que en él se resuelven como positivos: "... debía ser alto y su recia musculatura delataba a un Hércules; moreno, atezado, curtido por el sol [...] de mirada dura y toscos ademanes, parecía el genio de aquellas agrestes soledades" (ibid). No en vano es el salvador de la indómita Elena de Cotocerrado

Sirva la cita que incluimos a continuación como exponente y resumen de lo estereotipado de los temas y las actitudes de los personajes: con una finalidad evidentemente paródica:

- ¡Es ella!

A esta exclamación, los restantes actores del drama se volvieron a Jaramago, que, erguido, como si de pronto hubiera recobrado todo su vigor y con él la libertad de sus movimientos, avanzó, carabina en mano, hasta interponerse entre la víctima y su verdugo .

-¡Hay del que toque a esta mujer! [...]

-La señorita que está presente es sagrada. Cien vidas que yo tuviera, las ciento tendría que perder antes que consentir nada contra la suya ó contra su honor. [...]

Seis años atrás, huyendo con su madre, vieja gitana, perseguida como él, rechazados en ventas y caseríos, la fatiga y el hambre rindieron á la anciana, que se sintió morir. La desesperación se adueñó del hijo; agravaba su situación la proximidad de los perseguidores. La madre, que en cualquier condición social es toda sacrificio, rogó á su hijo que la dejase morir y se pusiera a salvo. El hijo no aceptó, y comprometiendo su suerte, hizo un último esfuerzo; puso sobre su espalda a la moribunda y llamó á la puerta de un cortijo. De allí, como de todas partes, le rechazaron con amenazas; pero una joven, mejor dicho, una niña, que desde una ventana contemplaba la escena, se impuso á sus padres, y llamando a sus corazones con la súplica de la caridad, consiguió que se franquease la puerta á los gitanos. [...] Todo fue debido á aquella niña voluntariosa, y aquella niña era la mujer que estaba delante"⁴³ (los subrayados son nuestros). La aparente seriedad melodramática no lo es si tenemos en cuenta el subtítulo: "En que se explican ciertos antecedentes que, al parecer, son de gran importancia", así como el continuado uso (en la primera secuencia del capítulo) de la primera persona integradora de autor-lector. Nuestro autor (y nosotros con él) es mero observador de una escena que le ha sido ofrecida siguiendo los pasos a un gufa involuntario: "porque no ha observado que le seguíamos, ni su intención es prestarnos tan necesario servicio" (nº 172, pág. 8), donde el distanciamiento coadyuva de manera eficaz a la consecución del efecto paródico.

Otro ejemplo significativo de burla referida a temas y personajes encontramos en la historia de Octavio (el presunto autor⁴⁴ de los cuatro primeros capítulos y personaje de los siguientes) relatada en la

primera entrega del capítulo V. En ella hallamos abundantes tópicos del folletín: huérfano de padre, su madre dio a luz a los tres días de su muerte; el sietemesino Octavio vive con su madre "*consagrada en alma y cuerpo a la educación de su hijo*" hasta los diez años, momento en el que "*quedó solo en el mundo*", a causa de la muerte de la abnegada madre. Es "*recogido por un actor cómico amigo de su padre y enamorado en secreto y en vano de su madre*", quien, fatalmente, muere también. La resolución de estos planteamientos en el capítulo antepenúltimo y en el epílogo refuerzan el tono paródico de estos temas. Así, la abnegada madre resulta ser casquivana actriz que mantuvo relaciones extraconyugales con Salustio Durante, padre, a su vez, de Elena (cap.IX). Resultado que hará imposible la boda de los jóvenes por su calidad de hermanos (Epílogo). El protector de "*Orteguita*" (el cómico) no ha muerto, su muerte fue fingida como lo es su actual personalidad (D. Salustio Durante) y su profesión de editor. El continuado juego entre apariencia-realidad convierte en falso lo presentado, en definitiva, como verdadero, con tanta naturalidad que el corolario podría ser la dudosa existencia, no de la realidad de temas y personajes, sino de la propia ficción novelesca. De no haber acabado la obra con el expeditivo final de la locura, el entramado verdad-fingimiento podría haber continuado indefinidamente, aun a riesgo de atentar contra la salud mental, no ya de los personajes, autores reales o presuntos de esta increíble historia sino de sus pacientes lectores; en todo ello subyace, evidentemente, una crítica a la inverosimilitud y a la incongruencia de las **novelas por entregas**.

-Parodia y estilo. Amplificación tipográfica y fórmulas estereotipadas.

Observaremos en este apartado recursos formales identificadores de la novela por entregas y cómo la presencia de ellos se relaciona con su intención paródica.

Es obvio que las novelas por entregas son, físicamente, obras voluminosas, aunque el número de caracteres tipográficos no sea superior al de una novela de cierta amplitud. Su excesivo número de páginas se consigue merced a una serie de procedimientos, utilizados por autores y editores; su finalidad: ampliar la obra en función de la acogida del público. Estos condicionamientos favorecen el uso de un estilo entrecortado marcado por el abuso del punto y aparte, los diálogos breves, la división y subdivisión de capítulos, la incorporación de elementos ajenos a la narración...⁴⁵. Recreación consciente de todo ello encontramos en el capítulo VIII cuyo autor es el dramaturgo Vital Aza. Las tres columnas de las que consta se subdividen en cinco secuencias, lo que supondría ganar unas doce líneas. A esto hay que añadir la constante digresión de las tres primeras secuencias, cerradas con la irónica repetición: "*Pero no divaguemos*" y el abusivo uso de una sintaxis entrecortada. Sirva de ejemplo la primera de ellas.

"Eran las tres de la mañana, y Octavio no podía conciliar el sueño.

Su cuerpo reclamaba descanso.

Su espíritu se oponía tenazmente.

¡Siempre la eterna lucha de la materia y del espíritu!

¡Ah!

¡Qué tristes y largas son las noches de insomnio!

El sueño es el éxtasis de los bienaventurados.

Un hombre que duerme es un alma suspendida en el espacio.

Ni piensa, ni se agita.

Descansar es vivir.

¡Oh!

¡Felices los que nunca han oído el monótono tic-tac del reloj en las horribles noches de insomnio!...

Pero no divaguemos." (pág.3)

Las dos secuencias últimas se caracterizan, también, por diálogos no progresivos, breves y con abundantes exclamaciones. "*¡Caracoles!- exclamó Peláez [...] ¡Zambomba! ¡Un adulterio!...*"⁴⁶, imitación burlesca de las expresiones coloquiales, utilizadas en el folletín, con la intención de acercarse al registro popular. La función paródica de este capítulo queda subrayada al prolongarse innecesariamente en página 7⁴⁷.

El último capítulo X es también pródigo en el uso de estos recursos tipográficos amplificadores. Situado en un manicomio, el autor *Eduardo de Palacio* se recrea en la descripción de inauditos y originales sistemas para el tratamiento de la locura: la música, los colores, etc. Acompañan a esta ostentosa divagación expresiones de relleno y multitud de espacios en blanco que atentan contra el más elemental uso de los signos de puntuación y que, en apariencia, vienen a paliar problemas derivados de su extensión más breve de lo habitual: sólo dos columnas, distribuidas, en las preceptivas páginas 3 y 6. Pero ¿es sólo la necesidad de cubrir espacio lo que late en estas anomalías de estilo?: la última y significativa referencia al *Quijote* y al sueño de un nuevo autor (el *Virgen loco*) de que *Las Vírgenes Locas* acaben con la obra de Cervantes nos alerta sobre la presunta inocente y cómoda imitación de tan disparatada tipografía.

En cuanto al uso del estereotipo en *Las Vírgenes Locas*, merced a expresiones identificadoras de personajes y situaciones, viene igualmente condicionado por rasgos inherentes a la entrega: su periodicidad semanal obliga a escribir en un tiempo limitado con la consiguiente huida de toda complejidad en el estilo. Aún más, esta premura temporal habitualmente queda paliada por el uso de unas claves referenciales que de manera reiterativa o con ligeras variantes servirán para la descripción de lugares, de personajes o de situaciones; fórmulas identificadoras convertidas en tópicos, en definitiva, por cuanto su continuada recurrencia las priva de sentido creativo. Múltiples ejemplos podrían citarse en *Las Vírgenes Locas* de estas expresiones que funcionan como simplificados elementos de reconocimiento de situaciones, temas o personajes destinados a populares lectores. Sirva como muestra de la imitación burlesca de este tipificado estilo, la descripción realizada por distintos autores en sucesivos capítulos de los ojos, mirada y actitudes del falso Don Salustio Durante.

"Cuando miraba la frente con sus ojos grandes de un azul oscuro que les daba dulce profundidad [...] se convertían en caricia ideal. Hay ojos [...] que parecen ventanas abiertas..." (cap. V, 2ª entrega, pág. 6. Flügel).

"... le dije sonriendo, con la dulce tristeza de siempre" (cap. VI, 1ª entrega, pág. 3, Clarín).

"Una lágrima asomó a los ojos del pobre viejo nervioso" (cap. VI, 2ª entrega, pág. 6, Clarín).

"Con esa mirada profunda que ya le conocemos, fijó sus ojos como saetas en el inquieto novelista"

"Mirando al suelo como si con su fijeza de ojos pretendiera profundizar el pavimento..." (cap. VII, pág. 6, Pedro Bofill). [Los subrayados son nuestros].

De la connotación positiva o piadoso de estas fórmulas, identificadoras de la mirada y actitudes del protagonista, pasamos al extremo opuesto tras descubrirse su verdadera identidad: Quintana, el antiguo actor cómico es adjetivado como "*infame Quintana*", "*infame cómico*"⁴⁸ (epílogo, pág.3) y en sus acciones se le identifica con una fiera, "*Quintana rugió*" (ibid, pág.6). Responde este notorio cambio de perspectiva a la transformación del personaje de protagonista en antagonista, en virtud del desarrollo de los acontecimientos y la parodia de tan rudimentario rasgo de estilo queda subrayada, en primer lugar, por la directa apelación a la complicidad del lector ("*Ya le conocemos*"); en segundo lugar, por quedar aunado en el falsario personaje el prototípico antagonismo bien-mal.

2.2.3. Intertextualidad y parodia.

Los capítulos centrales, V y VI⁴⁹, los más extensos y los que rompen la línea argumental y el tono simplificado de la obra, firmados por el enigmático Flügel y por Clarín son los más ricos en aportaciones intertextuales con una clara función paródica. El Capítulo...[V], en su anónima primera entrega (la continuación de ésta, la firma Flügel) se abre con una referencia al poeta latino Horacio para mostrar la desazón del joven novelista porque su obra, producto de "*Una noche de fiebre creadora [...] que tocaba en la locura [...] no era más que una rapsodia... descosida [...] uno y otro paño de púrpura, como decía Horacio*"⁵⁰, pero paños que ni aun estaban pegados unos a otros". (pág. 3)

Continúa con "*Los gatos fantásticos de Pöe y de Baudelaire*"⁵¹ como constantes del sin sentido de su novela "...una legión de gatos había jugado en aquella novela... la habían hecho añicos... no servía", para concluir con el recuerdo de "*aquellos sublimes versos en que Musset*"⁵² describe la desesperación del poeta que tras la noche de creación entusiástica, al venir la mañana fría y cenicienta encuentra helada la obra de su inspiración" (ibid).

En el capítulo firmado por Clarín, esta trayectoria del mundo clásico al actual, a través de referencias literarias de manera directa o indirecta, vuelve a ser utilizada⁵³. Así la descripción de la casa de Elena, con abundante uso de vocablos latinos y griegos y las escenas de idealidad amorosa armónica, cimentadas en la concepción platónica del amor y su búsqueda de "*el arquetipo de la Idea Una*", se proyectan sabiamente en la relación amorosa de la Venus Urania y su marido, a semejanza de la de Dante y Beatriz⁵⁴, y desembocan en la lectura y crítica de Hegel por parte de "*aquella Hipatia de las Vistillas*"⁵⁵: "*Hegel dice que lo real es racional, y yo entiendo que todo lo ideal llega a ser real*" (pág. 3, 2º entrega, cap. sexto). En este acercamiento a textos contemporáneos no faltan alusiones críticas a autores, obras y sistemas pedagógicos, recurrentes en la obra clariniana. Así la de Feuillet, presente también en *La Regenta*⁵⁶, va asociada al "*esposo que con ella platique en el jardín a la luz de la luna sobre las ideas,*

y se mire en sus ojos para ver en ellos el arquetipo de la Idea Una... ¿Dónde encuentro yo a ese hombre? - Como no sea en una novela de Octavio Feuillet...- se atrevió a decir Ortega ruborizándose." (1ª entrega, pág.6), donde se evidencia la poca estima de Clarín por la obra del novelista francés⁵⁷. En segundo lugar y al igual que D. Carlos, padre de Ana Ozores, D. Salustio basó la formación de sus hijas en una educación **omnilateral y armónica**⁵⁸: el padre de Carmela y Cristina se confiesa ante Octavio, como culpable de la locura de sus hijas ya que el "*sistema de educación armónica. La salud de su cuerpo, animado por tanto idealismo, se ha convertido en veneno*" (2ª Entrega, pág. 6). Alusiones claramente referidas al ideal de humanidad krausista⁵⁹ y a sus dificultades de aplicación práctica. Finalmente, las notas musicales del tercer acto de **Fausto**⁶⁰ (violín en **La Regenta**, piano en **Las vírgenes locas**) procedentes de manos expertas de algún vecino, explican los sentimientos amorosos de dos protagonistas masculinos, Fermín de Pas ⁶¹ y Octavio Ortega:

"El piano hablaba del Fausto, de la escena del jardín... como la realidad. Margarita, en la ventana; él, el seductor, allí debajo...¿qué hacer?" (3ª Entrega, cap. sexto, pág. 6).

Con este paralelismo: Fausto-Ortega, Elena-Margarita llegamos al final del sexto capítulo.

"- Sí -se dijo Octavio-, es la escena del jardín de Fausto..., pero, en último término, no está Mefistófeles que se burla, sino Jesús que me agradece lo que hago.

*La sombra del Nazareno suavizaba el espíritu de Octavio"*⁶². (Ibid)

Adviértase cómo este final nos remite al subtítulo en el que subyacen reminiscencias bíblicas: ese "*paraíso sin manzanas*" viene así a simbolizar por carencia positiva (sin manzanas, causa del pecado original) ese ámbito libre de culpa en donde se desarrolla la locura idealizante de las **verdaderas vírgenes locas**. La sustitución, en este final, de Mefistófeles por Jesús se nos revela como clave unificadora de dos cosmovisiones (la cristiana y la pagana) que, aunque distintas, confluyen en un mismo resultado: la locura, ya mística (Carmela), ya platónica (Cristina=Elena).

En la unión de estas dos cosmovisiones basa Pedro Bofill su capítulo (VII); la música sirve asimismo de acompañamiento a la escena. Se trata ahora de "*una tierna melodía de Safo*⁶³", pero el armónico ambiente diseñado en el anterior capítulo por Clarín, aunque matizado por certera ironía, se quiebra merced al explícito y continuado tono jocoso aplicado a acciones y personajes. Sirvan como ejemplo los siguientes pasajes, que apostillan la tierna melodía de Safo emitida por ágiles dedos de mujer joven y bella:

"...con maliciosa intención de amortiguar aquellos sonos artísticos, una impertinente rana [...] lanzaba sus desagradables graznidos" (pág. 3).

"...las ranas exhalaban aún su canto monótono y desapacible [...] hacían coro tan discordante como el de algunos teatros" (pág. 6).

O bien, este tercero:

"Jesús Nazareno ha ofrecido un cigarro al mancebo ateniense. Las dos civilizaciones, la helénica y la mística de la Edad Media, se envían mutuamente espesas columnas de humo.

La mesa del despacho se halla entre ambas; y encima de ella todavía se ven esparcidas

desordenadamente las cuartillas de LAS VÍRGENES LOCAS" (pág. 6),

en donde la fusión del mundo clásico-cristiano queda asociada a la primera historia de **Las vírgenes locas** (los cuatro primeros capítulos) en tanto que obra escrita por el moderno Alcibíades (Octavio Ortega).

2.2.4. Las Vírgenes Locas y D. Quijote.

La presencia de la novela cervantina a partir del capítulo cuarto, momento en el que se produce la primera quiebra argumental del falso folletín del **Madrid Cómico**, actúa como elemento de cohesión en esta obra de tan desigual estructura. Indudable resulta su relevancia como índice paródico en los capítulos en los que aparece y que en esencia, coinciden con los firmados por Flügel y Clarín.

En el inicio del **capítulo IV** las interpelaciones directas al lector "*Paciente y queridísimo lector*" nos llevan a similares expresiones de los prólogos a la primera y segunda parte del **Quijote**. A esta breve "*imitatio*" se circunscribe el autor (E. Segovia Rocaberti) de la rememorativa infancia de Elena y en los tres anteriores capítulos no hay ninguna alusión implícita o explícita a la novela cervantina. Frente a esta ausencia, resultan aún más llamativas las frecuentes referencias posteriores ya imitadoras del estilo, ya de personajes que actúan como el noble hidalgo manchego.

La primera alusión explícita aparece en el **capítulo V**, a través del símil entre el andariego padre de Octavio y el personaje cervantino. Sirve esta comparación para explicar el fortuito lugar de nacimiento del pobre Octavio y su temprana orfandad.

"Como Don Quijote quería, ya cerca de su muerte, imitar la vida pastoril, en compañía del cura, de Sancho, del barbero y de Sansón Carrasco, Ortega, el padre de Octavio, quiso imitar, sin duda muy cansado de vivir, la tranquila existencia de los italianos, y en Rocaberti [...] pasó dos años, hasta dar con la muerte, que le sorprendió tres días antes de dar a luz su esposa al pobre sietemesino que se llamó Octavio." (cap...[V], pag.3)."

En esta misma entrega (en líneas anteriores a las citadas) otra alusión, en este caso, indirecta. La descripción en torno a la armónica convivencia y forma de vida de los infortunados padres de Octavio ("*extraños ritmos y armonías secretas, que al vulgo parecen disonancias*"-ibid-) recuerda esa otra idílica simbiosis de los hombres, la naturaleza y el amor transmitida por Don Quijote en el discurso de "La Edad Dorada". Nuevas referencias a la obra de Cervantes encontramos en el **capítulo VI**, firmado por Clarín. El recurso es el utilizado por Flügel⁶⁴: la comparación entre don Quijote y un personaje de **Las Vírgenes locas** para determinar su comportamiento; el personaje elegido, Elena, una de las dos "*verdaderas*" vírgenes locas, cuyo desvarío se pone de manifiesto en la búsqueda del amor al "*estilo platónico*"⁶⁵. Es en los momentos previos a la escena del amor idílico, mediante su fingida boda con Octavio, cuando se establece la comparación con el Caballero Andante y el ritual de la vela de armas:

"Y así como don Quijote entendió que para verse armado caballero convenía atender a las ceremonias que le impuso el ventero, y pasó la noche velando sus armas, Elena, en el extraño rito que ella inventó, juntando reminiscencias de sus lecturas clásicas con sugerencias de la fantasía

extraviada, dispuso que, después de vestido Octavio con un blanquísimo jitón de lino, y previo un baño aromático, ambos pasarían gran parte de la noche solos en el cenador del jardín contemplando la luna llena y hablando de amor por el estilo platónico. A todo se avinieron D. Salustio y Ortega, el cual pedía fuerzas al cielo para poder resistir las graves tentaciones de que esperaba sin falta verse acosado dentro de poco." (Capítulo Sexto, 3ª Entrega, pág.3)

Aunque los acontecimientos -vela de armas y velada prenupcial- no sean equiparables, tienen en común su falta de realidad, su fingimiento. Por otra parte, en un *tour de force* narrativo, se asocia la actitud de don Quijote no sólo a la de Elena sino, también, a la de Octavio "*el cual pedía fuerzas al cielo*"; de igual manera queda asociado el motivo de la locura del Ingenioso Hidalgo -sus muchas lecturas de los disparatados libros de caballerías- con el de la Venus Urania, "*reminiscencias de sus lecturas clásicas*" que desembocan en una "*fantasía extraviada*". Las expresiones irónicas de las líneas siguientes "*...con estos y otros aspavientos clásicos...*"; "*la tarde había sido todo lo calurosa que suelen ser las de Madrid en esta época del año y la noche no entraba con menos fuego [...] salió la luna redonda y roja y Octavio estornudó tres veces...*" (ibid) subrayan, eficazmente, la función paródica de estos referentes intertextuales.

Las últimas referencias al Quijote las encontramos en el capítulo X y en el epílogo. La del capítulo X es directa y globalizadora; el presunto nuevo autor de la novela (D. Felipe de la Cuña "El Virgen Loco", quien se declara "*hombre honrado aunque literato*") dice "*haber soñado siempre con una obra maestra que pudiera acabar con el Quijote*"; el asunto de ésta no es otro que el de Las Vírgenes Locas "*y ce por b, como dice la gente, me relató cuanto VV. habrán leído en Madrid Cómic*"⁶⁶.

Obsérvese el cambio en relación con los capítulos, obra de Clarín, donde la comparación se establecía de manera parcial y en ningún momento grotesca: un pasaje de la inmortal obra cervantina (el deseo de D. Quijote de hacerse pastor, cap.V, o la vela de armas previa a alcanzar la condición de caballero, cap.VI) sirven para explicar las reacciones de los personajes. Por contra, en la desvariada mente de este nuevo personaje, el intertexto va más allá de la mera analogía: sus quimeras le llevan a considerar que su obra ("*la joya de nuestros días*"), aún en su mente ("*y diciendo esto, se golpeaba con el puño derecho hasta el punto de levantarse un chichón que parecía la raíz de un cuerno*") podrá superar a la de Cervantes. El efecto paródico queda subrayado, además, por la utilización del estilo entrecortado propio del folletín:

"Andar pausado y grave apostura usada D. Felipe.

Su voz era de Donato, es decir, buena voz de bajo.

Sus maneras, de persona distinguida.

Elegancia y virilidad.

Fuerza y materia.

Carne y hueso (título de un drama de disección social).

Saludé y saludó." (cap.X, pág.6).

Así como por las expresiones humorísticas en boca del autor del capítulo (Eduardo de Palacio) que acotan las intervenciones del Virgen Loco. Sirva de ejemplo la ya citada "*...se golpeaba la frente...*" o "*el*

*"aunque" [se refiere a "hombre honrado aunque literato"] hubiérame parecido ofensivo en boca de otra persona// Pero tuve en cuenta que era loco y virgen"*⁶⁷.

En el ya seguro último capítulo, el **Epílogo**, subtítulo *"En donde resulta que el mundo es una jaula"* puede percibirse una simbólica referencia a los últimos episodios de la primera parte de **Don Quijote de la Mancha** (cap.XLVI-LII). Esta jaula bien pudiera remitir a aquella de la que se valieron el cura y el barbero para conducir a D. Quijote, haciéndole creer que estaba encantado, a su aldea y así poder curarlo de su locura. Mas el parecido, paradójicamente, viene dado por contraste, pues si la jaula es celda para el Caballero de la Triste Figura y medio, a su vez, para conseguir su cordura, la jaula identificada con el **Mundo** adquiere en **Las Vírgenes Locas** un significado de locura colectiva⁶⁸. La causa de esta generalizada demencia es *"un específico [cuyo dueño es el "infame Quintana"] que produce la locura, y basta humedecer con él ligeramente el cuello de un hombre para que éste pierda la razón"*(Epílogo, pág.3). Este fulminante y nocivo "específico" (nótese su oposición con el inocuo bálsamo de Fierabrás) pretende hacer verosímil esta insólita e increíble demencia (afecta al coordinador -Sinesio Delgado- y al último autor real -Luis Taboada-) y consecuentemente como el ineludible final de la obra. La locura, en fin, funciona como clave estructural en las dos novelas por su recurrencia y efectos distorsionadores de la realidad anejos a ella. Sin embargo, aun siendo tema esencial en las dos novelas, su proyección y sentido difieren demasiado como para establecer una comparación plausible, determinado en **Las Vírgenes Locas** por el forzado pie del título, de ahí su ineludible papel de elemento de cohesión en las historias relatadas. Así en los dos primeros capítulos queda identificada la locura con **Las Vírgenes Locas**, nombre de una secta femenina, cuyas perversas creencias conducen al asesinato de todo varón que atente contra la virginidad de las adeptas. A partir de este capítulo...[V] se convierte en un factor desencadenante de los propios planteamientos narrativos y de las actuaciones de los protagonistas y resulta ser la causa esencial de la incongruencia del relato pues afecta a personajes-autores. A *"una noche de locura"* atribuye el ficticio narrador de los cuatro primeros capítulos (Octavio Ortega Carrión Rocaberti) lo desmañado de su invención. Y, en el penúltimo capítulo, un huésped del manicomio (el Loco Virgen) se declarará autor de *"esta joya de la literatura"* capaz de superar al mismísimo **Quijote**. La locura es, también, atributo que explica los extraños comportamientos de las **verdaderas vírgenes locas** (Carmela y la segunda Elena) y del verdadero padre de éstas, también loco. Es, en definitiva, el motivo determinante del final de la novela colectiva, al haber acabado con la cordura del último colaborador (Luis Taboada) y del propio mentor del proyecto literario (Sinesio Delgado). Se cierra pues, causando el mismo efecto devastador con el que se iniciara. La diferencia abismal entre este tratamiento negativo-destructor de la locura y el ofrecido por Cervantes en el **Quijote**, por obvia, no precisa comentario. Añadamos tan solo que el uso de la genial novela cervantina como intertexto paródico, en **Las Vírgenes Locas**, se mantiene dentro de los límites de un respetuoso decoro; la precipitación hacia su final tras haber anunciado el **Virgen Loco** su pretensión de, superarla no hacen sino confirmarlo⁶⁹.

Anotemos una última coincidencia entre las dos novelas: la función clarificadora y orientativa de los subtítulos que permite marcar nítidamente principio-final de cada capítulo. Este recurso, también

utilizado en la **novela por entregas**, apunta inequívocamente y por partida doble a la intencionalidad paródica del falso folletín del **Madrid Cómico**. Quizá entre burlas y veras lo que subyace es dar el toque de gracia⁷⁰ al género parodiado, por estas fechas (1886) en decadencia dado el progresivo triunfo de la novela realista. A ello alude el editor, D. Salustio, cuando dice al mísero **autor de entregas** (Octavio): "*La realidad ofrece siempre los mejores argumentos; en esto tienen razón los que tanto alborotan con su nueva literatura*" (cap.V, 2ª entrega, pág.6).

2.2.5. Técnicas narrativas y parodia.

En **Las Vírgenes Locas** los índices de interpretación paródica vienen dados (además de por la imitación de estereotipos y por las referencias a autores y textos -analizados con anterioridad-) por el uso de una serie de técnicas de distanciamiento que, en mayor o menor medida, volveremos a encontrar en nuestra **Novela multiplicada**⁷¹.

La primera que resulta especialmente llamativa es la práctica **omisión del modelo parodiado, la novela por entregas**. Tan sólo hay una alusión explícita y ésta aparece en el recién citado **capítulo V** cuando, coincidiendo con la primera ruptura argumental, se nos revela que Octavio Ortega, por encargo del editor D. Salustio, ha sido el autor de las cuatro entregas anteriores caracterizadas por una acumulación de despropósitos: "*...una noche de esas que gastan la vida del cerebro más que diez años de tranquilo far niente, había tenido por resultado aquel cúmulo de despropósitos*" (cap V, 1ª entrega, pág. 3). Crítica evidente de la incongruencia argumental del folletín; los tópicos manejados en estas obras no precisan ser avisados para que los lectores identifiquen la burla. Supone este ocultamiento del intertexto parodiado un premeditado distanciamiento, tanto más cuanto en producciones literarias coetáneas es frecuente su alusión para definir acontecimientos o personajes⁷². Por otra parte implica un grado de mayor complicidad por parte del lector pues se le presupone un cabal conocimiento de los rasgos definidores del referente en el que se sustenta la burla.

Otra de las técnicas de distanciamiento está basada en la sistemática duda sobre la validez del propio material narrativo. El "*cúmulo de despropósitos*" con que es calificada la primera historia es, a su vez, la primera confirmación de esta *estrategia metanarrativa*, al llevar aparejado su brusco final y el inicio de un nuevo argumento, basado en la existencia de las **verdaderas vírgenes locas**. Sin embargo, este principio de verosimilitud (apuntado merced al "verdaderas") derivará igualmente en otro cúmulo de despropósitos cuyo final será la locura. La participación de un mismo personaje, **Octavio** en los dos argumentos: en el primero como **autor de entregas** y en el segundo como **protagonista**, subraya esta estrategia de confusión entre lo ficticio y lo real mantenida en los capítulos siguientes que, de forma inequívoca, apunta hacia la falta de verosimilitud de los folletines del XIX y culminada con la irrupción, en el capítulo final, de otro autor-personaje (**El Loco Virgen**), émulo de Cervantes (cap. X), que viene a justificar de manera hiperbólica la escasísima credibilidad que pueda darse a todo lo narrado por este huésped de manicomio y que resulta ser "*...todo cuanto yo he visto y leído*". (pág. 6)

Este juego metafictivo, basado en la loca falta de verosimilitud, de realismo, además de incidir en la parodia de la **novela por entregas**, proyecta un efecto de crítica amable a los excesos irreales del Romanticismo. Cobra así sentido el uso frecuente de algunos de sus símbolos (la noche, lo tétrico, la luna, lo misterioso, la quimera de los sueños...) invariablemente tratados de forma irónica.

De entre ellos el protagonismo recae en la noche (oscura para lo tétrico, iluminada por la luna llena para las escenas amorosas) según puede deducirse de la siguiente muestra. La sesión en donde se produce el sacrificio ritual del caballero que atentó contra la honestidad de una de las vírgenes (**Capítulo Primero**), tiene lugar a partir de las doce y media de la noche. Nocturna es también la reconstrucción del hombre de la cabeza al revés (**Capítulo Segundo**); la entrevista entre la misteriosa Azucena (Elena de Cotocerrado) y el bandolero tiene lugar de noche, al igual que su reconocimiento (**Capítulos Tercero y Cuarto**).

El cambio argumental a partir de esta entrega no supone pérdida en el protagonismo de la noche: ella es la causante de una fiebre creadora (**capítulo V**) y testigo de locura ideal y fingidas bodas (**capítulo VI**) es una noche de luna llena. También en el **Capítulo VII** aparece "*la luna brillando inmóvil en el firmamento*" o expresiones como "*las vicisitudes de aquella noche eran quimeras engendradas por los caprichos del sueño*" (pág.3), en donde se reúnen tres claves simbólicas: **la luna, la noche, el ensueño**. Claves semánticas en las que se percibe un marcado acento burlesco. Sirva de resumen esta otra cita del **Epílogo**: "...*eran las doce de la noche [...] La noche era oscura, según costumbre en estos casos*" (pág.6). La "*costumbre*" de la escenografía nocturna factor recurrente en capítulos anteriores cierra así su ciclo. El que sea presentada como inevitable "*en estos casos*" signa a esta omnipresencia de la noche como tópico carente de toda validez creativa, a la par que potencia la burla de los otros símbolos a ella asociados.

La frecuente **interpelación al lector** es otro de los procedimientos de identificación paródica de **Las Vírgenes Locas**, siendo el más abundante indicio de la postura distante de la voz narradora, a la par que imitativa. El que ocho de sus doce autores (no es utilizado por Octavio Picón, Clarín, José Estremera y Luis Taboada) acudan a este recurso irónico resulta sumamente significativo pues, por una parte, implica pérdida de omniscencia autorial y dudas sobre el material narrativo y por otra, hace participar activamente al lector en tanto que conocedor de los acontecimientos narrados. Presupuesto éste al que necesariamente va asociado la fidelidad del lector de entregas y el carácter de intriga artificiosamente mantenida por razones comerciales. Sirva como prueba del prolijo uso de la apelación al lector, la muestra que a continuación detallamos.

Desde el capítulo que abre la novela, titulado "*A guisa de Prólogo*" y firmado por el coordinador-Sinesio Delgado, aparece la contraposición entre el humilde **yo** del autor y ese respetuoso **V.V** referido tanto a los lectores como a los colaboradores. Con este inicio, según vimos, queda claramente perfilado el tono burlesco de la obra a la que prestarán su pluma afamados genios. En el cap. II, su autor (Ortega Munilla) manifiesta la imposibilidad en la descripción de la macabra escena (recomposición del cadáver de Julián Santurce) pues "*...no nos permite contemplarla lo escaso de la luz [...] Lo que sí puedo asegurar...*" (pág.6), donde de la oposición **yo-V.V.** pasamos al **nosotros** integrador.

En el cap.III (Miguel Ramos Carrión), la interpelación al lector y a su capacidad de discernimiento de la intriga, es presentada de forma directa: "*Suponemos que el lector, por torpe que sea, habrá comprendido quién era aquel hombre. Por si no lo ha adivinado todavía, se lo diremos. Era Julián Santurce*" (pág.3). De aquí pasamos a la escena compartida por **vista** (leída) "*El tren que **hemos visto partir** cruza los túneles del Guadarrama*" (pág.6). En el cap.IV Segovia Rocaberti desde el inicio: "*Paciente y **queridísimo lector**, retrocede conmigo algunos años*", marca esta connivencia con los narratarios implícitos a los que eleva, junto a él, a observadores mudos de la escena: "*Trasladémonos a la pintoresca Sierra de Córdoba [...] contemplaremos [...] no nos detengamos [...] Nuestro guía involuntario no ha observado que **le seguíamos** ni su intención es prestarnos tan señalado servicio*" (pág.3). La primera entrega, del capítulo (firmado por el enigmático Flügel) acaba con estas palabras "*...así le [a Octavio-novelistista personaje] encontramos nosotros entregado a la munificencia de D. Salustio Durante.*" (pág.3); en la segunda entrega (capítulo V (conclusión)) el guiño es más directo: "*Mientras D. Salustio **lefa** con atención los capítulos que **nuestros lectores ya conocen**, pues son los que preceden al presente...*" (pág.6). [Estos subrayados y los siguientes son nuestros]. En el cap. VII, su autor (Pedro Bofill) apela nuevamente a la experiencia lectora "*...los encontraremos ya sentados en el despacho que ya conocen **nuestros lectores** [...] con esa mirada profunda [la de D. Salustio] que ya **le conocemos**...*" (pág.6). En el capítulo siguiente, Vital Aza, se escuda en el nosotros para darse la orden de cambio de estilo "*No divaguemos*" así como para obviar la cabal presentación de un nuevo personaje: "*Más adelante sabrán mis lectores quién es D. Celestino Pelaez. Por ahora sólo conviene saber que Octavio es muy amigo suyo*" (pág.6). En el cap. X -conclusión- su autor Eduardo de Palacio, ofrece una sugerencia a los lectores, mencionados ahora con el respetuoso V.V. del **A guisa de Prólogo**: "*Si por acaso van V.V. allí como internos o como externos me darán, no la razón [...] sino las gracias , por haberles indicado tan buen retiro*" (pág.3). Recordemos que este buen retiro es un manicomio.

La notoria recurrencia por distintos colaboradores en esta cómplice llamada a los lectores, la convierte en la principal clave de cohesión irónica de la disparatada novela, incidiendo así en la escasa verosimilitud de su modelo parodiado, **la novela por entregas**.

2.2.6. Síntesis.

Resumamos los rasgos de **Las Vírgenes Locas**, que serán retomados íntegramente cincuenta años más tarde por los colaboradores de **Cien por Cien** y, parcialmente, por las demás producciones colectivas del XX⁷³.

-La novela se abre con algunas consideraciones ("**A guisa de prólogo**") realizadas por el coordinador del proyecto literario. Su fin es despertar el interés de los futuros lectores.

-Cada capítulo será de un autor distinto.

-Ausencia de plan: los autores no deben ponerse de acuerdo sobre cuál sea la historia, ni sobre el orden o modalidad de su actuación.

-Esta falta de comunicación previa provoca irregularidades estructurales, que afectan al diseño editorial (desequilibrio en la extensión y distribución de los capítulos) y a la coherencia narrativa.

-Cada capítulo (o parte de él, casos de los firmados por Flügel y Clarín) será publicado semanalmente en la revista **Madrid Cómic**. La falta de autonomía de su edición, unida a la dependencia de parámetros cronológicos fijos, favorece la incongruencia estructural.

-No se especifica con exactitud ni quiénes ni cuántos serán los colaboradores. El carácter, por tanto, de obra abierta la hace proclive a adoptar una configuración episódica a semejanza de **la novela por entregas**.

-Planteada como **torneo de ingenios**, la regla tácita consiste en "poner en un aprieto al sucesor".

-La necesaria superación de obstáculos, para hacer posible la continuación de la historia, propicia la continuada acumulación de despropósitos.

-Predominio del tono burlesco-paródico, sustentado en la metaficción e intertextualidad.

-Final trágico-cómico acorde con la intencionalidad paródica y de divertimento literario.

En apartados posteriores tendremos oportunidad de demostrar como, aun siendo comunes los tres primeros rasgos a la mayor parte⁷⁴ de las obras colectivas publicadas entre 1905-1936, todas, salvo **Cien por Cien**, escapan a los inconvenientes derivados de la ausencia de plan preconcebido: irregularidad estructural, dispersión e incongruencia narrativas. Ello lo creemos posible por dos razones: su publicación independiente, lo que las aleja de la improvisación de las entregas⁷⁵; la nómina cerrada de sus colaboradores, lo que facilita el trabajo (aunque no se declare como tal) de coordinación.

NOTAS

1. Corresponden las citas al nº 1 de **La Novela de Una Hora**, Madrid, 6 marzo, 1936, págs. 51-52.

2. Con el análisis pormenorizado de **Cien por Cien** cerraremos este capítulo sobre las obras escritas por distintos autores y publicadas en España entre 1886-1936. La amplitud del periodo queda justificada por ser numerosas las huellas de **Las Vírgenes Locas** (1886), primera novela de la modalidad colectiva de la que hemos tenido noticia, en nuestra **Novela Multiplicada**.

3. La saga de novelas colectivas continuará en la post-guerra, pero por rebasar los límites cronológicos de nuestro trabajo y por no alargar en exceso nuestra prolongada historia sobre la novela colectiva en España nos limitaremos tan sólo a un breve apéndice final.

4. Son diez los capítulos de **Las Vírgenes Locas**, más "A guisa de prólogo" y el "Epílogo"; en total doce. Los quince números del **Madrid Cómic** en que se editan suponen un desajuste numérico motivado por la mayor extensión de los capítulos quinto y sexto, publicados en dos y tres entregas respectivamente. Entre ambos hay un vacío, ya que en el número 175 la esperada continuación no aparece. Fenómeno similar encontramos en los tres números (182-84) que preceden al final (capítulo X). La discontinuidad y la falta de correspondencia unívoca, capítulo-número de la publicación en la que se edita, la volveremos a encontrar en **Cien por Cien**. Coincidencias motivadas, en ambos casos, por la progresiva incoherencia argumental con la consiguiente dificultad de encontrar al autor capaz de hacer posible, bien la continuación, bien el final de las disparatadas historias

5. Según la denominación de J[osé] C[arlos] Mainer. Vid. **La corona hecha trizas.1930-1960**, Barcelona, P.P.U., 1989, pág. 40.
6. **Risas y lágrimas**, Alicante, Tipografía Such, Serra y Compañía, 1905.
7. **Frente a la Vida**, Murcia, Andrés Sáez Huertas, 1907.
8. **La tristeza del ocaso**, "Los Contemporáneos", 24 enero 1918, nº 473.
9. **La Diosa nº 2**, Madrid, Renacimiento, sin fecha (1927? o 1930-31?). En el estudio que dedicamos a esta novela haremos observaciones sobre lo improbable de la fecha asignada por Mainer: 1927. Cfr. su alusión a **La diosa nº 2**, op. cit., ibid., nota 21.
10. **Las 7 virtudes**, Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1931. Curioso volumen colectivo, producto de una época de convivencia entre dispares tendencias literarias, políticas e ideológicas.
11. **Tensor**, números 5 y 6, octubre 1935.
12. **Línea (Publicación quincenal de hechos sociales)**, 15 de noviembre de 1935 al 24 de enero de 1936. Cit. por Gonzalo Santonja, **La novela revolucionaria de quiosco 1905-1939**, Madrid, El Museo universal, 1993, pág. 172.
13. No descartamos que entre las más de cien colecciones de novela corta cuantificación aproximativa señalada por Martínez Olmedilla en **Periódicos de Madrid**, Madrid, ed. Aumarol, 1956, pág.90; por Federico Carlos Sainz de Robles en **La promoción de El Cuento Semanal** y en **La Novela Española del siglo XX**; retomada tal cuantificación por cuantos críticos y curiosos se acercan a estas colecciones) la existencia de alguna que precediera, en este invento de una obra realizada por distintos autores, a **La novela de una hora**. Sin embargo el haber tenido acceso a un buen número de ellas y el haber comprobado la ausencia de este tipo de reclamo editorial es la base de nuestra hipótesis. Más adelante dedicaremos alguna páginas a **La Tristeza del ocaso**, novela realizada por cinco autores, publicada en **Los Contemporáneos**, en un sólo número. Cfr. nota 8.
14. Según la denominación de Federico Carlos Sainz de Robles. Vid **La promoción de "El Cuento Semanal". 1907-1925**, Madrid, Espasa-Calpe, Col. Austral, 1975.
15. Leonardo Tomero Tobar (**la novela popular española del siglo XIX**, Madrid, Fundación Juan March y Editorial Ariel, 1976, págs. 53-66) señala la diferencia entre la **novela de folletín**, como entrega periodística, y la **novela popular** o por **entregas**, editada en cuadernillos sueltos. Sin embargo, él mismo tiene la cautela de indicar que a pesar de su diferente modo de publicación y distribución, en el término **folletín** se ha producido un cambio semántico, pasando a denominar por distorsión a las producciones periódicas caracterizadas por el tono **melodramático** o "dotado de una intriga ingenua complicada artificiosamente" (pág.54) rasgos que confluyen en los novelones por entregas y que, de forma burlesca, son retomados en **Las Vírgenes Locas** y en **Cien por Cien**. Teniendo en cuenta estas coincidencias utilizaremos indistintamente novela por entregas o folletín para designar a las publicaciones populares signadas por estos rasgos.
16. **Impresiones y recuerdos**, "*Una industria literaria*", **Libro Quinto (1864-1873)**, Madrid, Ediciones Giner, 1976, pág. 713. Juan Ignacio Ferreras en **La novela por entregas. 1840-1900**, Madrid, Taurus, 1972, incluye abundantes citas de Nombela sobre estas y otras peculiaridades de la entrega.
17. Ibid, pág.714.
18. Ferreras, op. cit., pág.57. Su interpretación sobre los férreos contratos de la entrega aparece aludida de forma atenuada en Nombela: "*Los editores, para conjurar estas eventualidades que podían perjudicarles, añadían en los contratos una cláusula autorizándoles [...] el reparto a otro escritor designado por el autor [...] a fin de que no se paralizase la distribución semanal de las entregas*". Op. cit., pág.714.

19. Nombela *ibid.* Sobre el sometimiento de los escritores al editor, insiste Julio Nombela en "**Más sobre las novelas por entregas**", págs. 725-728, y en cómo afecta, esencialmente a los autores noveles: "*...eran los editores los que indicaban a los autores el título que habrían de tener las obras, y en muchas ocasiones hasta el asunto de la primera entrega [...] Esta injerencia, en cierto modo depresiva, rezaba principalmente con los autores noveles*" (pág.725).
20. Esto podría explicar las irregularidades en el recibo y publicación de los capítulos de **Cien por Cien** Cfr. nuestro apartado: **DISEÑO EDITORIAL**.
21. Vid Nombela, *op. cit.*, pág.714.
22. Cansinos-Assens, Rafael, **Los temas literarios y su interpretación**, "*El valor artístico y filosófico del folletín*", Madrid, Sanz Calleja, S.A., págs.143-153. En esta complicación artificiosa de la entrega coincide L. Romero Tobar. Cfr. nota 15.
23. *Ibid.*
24. Considerado así por José Carlos Mainer, *op. cit.*, pág.40. En nuestro estudio argumentaremos sobre este acertado calificativo; la falsedad en la que se sustenta en un elemento paródico.
25. Aunque la extensión de los capítulos no es demasiado estricta, su disposición a dos columnas, ocupa las páginas 3 y 6; excepto el prólogo, en pág.7 y los cap. VII y VIII que se prolongan hasta esta misma pág.7.
26. El promotor de este divertido experimento literario colaboró en colecciones de novelas cortas de los primeros años del XX (**Los Contemporáneos**) al igual que Ortega Munilla y Octavio Picón, iniciador de género de tan amplia difusión con su novela **Desencanto** número primero de **El Cuento Semanal**. Sinesio Delgado, además, tuvo el honor de contribuir a la fundación de la Sociedad General de Autores, junto con Ruperto Chapí, como medio de liberarse de la tiranía editorial ejercida por Florencio Fiscowich. Cfr. Antonio Espina, **Las tertulias de Madrid**, Madrid, Alianza Editorial, 1995, págs.206-07.
27. Flügel podría ser el propio Clarín. Más adelante abundaremos sobre ello. Del anónimo autor hay referencias en David Torres "**Clarín y las Vírgenes Locas...**" C.H.A. Madrid, nº415, enero de 1985, págs.53-63, y en Gonzalo Santonja, *op. cit.* págs.159-161.
28. **Madrid Cómic**, 8-V-1886, nº168, pág.7.
29. *Ibid.*
30. Corresponden las citas al nº169, 15-mayo-1886, págs. 3 y 6. Contrasta el realismo de los espacios (Castellana, Chamberí) con lo oculto, misterioso e inverosímil de las prácticas de la secta femenina: narcóticos, sacrificios rituales de varones atrevidos
31. Corresponden las citas a los nº 170 y 171, 22 y 29 de mayo, págs.3 y 6.
32. La presumible dificultad en encontrar continuador de la historia (clara ironía, pues su autor será él mismo) supone la no publicación del siguiente capítulo en el nº175, sino en el 176
33. Es patente la erudición de Clarín al realizar una descripción realista y detallada de la casa y objetos mediante el uso de palabras latinas y griegas. Sin embargo se perciben algunas anomalías en el uso de **zuoreion** (cuartel de guardia), **pulón** (portal), **peristylon por periquion**, **olpe por alpe**. La descripción de la casa greco-latina de Elena ocupa dos columnas de las págs. 3 y 6, correspondientes al número 176.
34. Vid 2ª entrega de Clarín, **Madrid Cómic**, 10-VII-1886, nº177, pág.6.

35. Ocupan estos tres capítulos los nº 179, 180 y 181. Los dos primeros se prolongan a pág.7.
36. Las citas corresponden a la pág.3 de los números citados.
37. En Leopoldo Alas (Clarín, *cuesta abajo*, Laura Rivkin Ed., Barcelona, Júcar, 1985, el subtítulo del capítulo X de *Las Vírgenes Locas* presenta variantes significativas: "Sigüenza" por "Sistemas", "Noche" por "Final". Suponemos que pueda tratarse de innovaciones realizadas, para su publicación en libro, por el editor madrileño Bueno.
38. Entre los dos últimos capítulos y los anteriores existe un nuevo vacío. Otra irregularidad se refiere a la nota abierta en el título ("**LAS VÍRGENES LOCAS** (1)") sin referente genérico, habitual para la remisión del anterior número.
39. **Madrid Cómic**, Junio 1886, nº173, pág.3.
40. Palpables anomalías que, unidas al inmejorable pulso narrativo de los capítulos centrales (V y VI), pueden sustentar la tesis de Torres sobre la identificación Flügel-Clarín. Vid. art. cit. La coincidencia de los desajustes en el diseño editorial, limitados sólo a los capítulos V y VI puede ser considerado otro dato más que avale la identificación del desconocido Flügel con Clarín. Cfr. nota 27.
41. La calificación de "falso" [folletín] dado por Mainer a esta burlesca obra del **Madrid Cómic** adquiere así pleno sentido. Vid. *La Corona hecha trizas*. Op. y pág. cit. en nota 24.
42. El arraigo de la novela popular por entregas queda más que probado, primero, por su pervivencia (con el formato y distribución que la caracterizan) hasta bien entrado el siglo XX. Segundo, porque sus bases melodramáticas, su lenguaje simple, artificioso y almibarado o sus notables incongruencias son tomados como referentes identificadores de personajes reales o ficticios. Ricardo Baroja (*Gente de la Generación del 98*, Barcelona, Editorial Juventud, 1969) al describir al dibujante Francisco Sancha nos dice: "De él podría decirse que llevaba, como algunos personajes de folletín, la sonrisa estereotipada en el rostro" (pág.25). Por lo que se refiere a su incorporación como personajes de novela, abundan los ejemplos que van de la propia *Regenta* (Trifón Cármenes) a Gómez de la Serna (*La Nardo*) pasando por Baroja y Valle-Inclán (recuérdese el fragmento siempre citado de *Luces de Bohemia*). Para mayor información remitimos a Romero Tobar, op. cit. págs.66-71 y Zamora Vicente, Valle-Inclán, *novelista por entregas*, Madrid, Taurus, 1973.
43. Corresponden las citas al **capítulo cuarto**: "*en que se explican ciertos antecedentes que, al parecer, son de gran importancia.*" (págs. 3 y 6). Este capítulo se abre con una directa interpelación al lector: "*Paciente y queridísimo lector...*" que podemos asociar al inicio del Prólogo de la primera parte del Quijote "*Desocupado lector*" así como al también prólogo de la segunda parte "*...lector ilustre o quier plebeyo...*". Se trata de una primera referencia indirecta a la obra cervantina de cuyo estudio, en relación con *Las Vírgenes Locas*, nos ocuparemos más adelante. Frecuente es también la continua búsqueda de la aquiescencia del lector según hemos ido señalando; rasgo común, según veremos, entre este falso folletín y nuestra novela multiplicada *Cien por Cien*.
44. Este personaje-autor "*entregado a la munificencia*" del editor y propietario "*de una gran revista literaria*" como único medio de escapar "*de las garras de los acreedores*" tras haber probado fortuna, sin éxito, en la escena y en un periódico (cap.V, 1ª entrega, pág.37) se erige en paradigma de las difíciles condiciones de vida de la mayor parte de novelistas dedicados a la **entrega**. Simbólico, en este sentido, resulta el recurso de reunir en el nombre, apellidos y lugar de nacimiento, aplicados a este personaje-autor el nombre o apellidos de los autores que lo precedieron en *Las Vírgenes Locas*; retrato, asimismo, de la perspicacia comercial de los editores de folletín; las idénticas iniciales del editor-personaje (Salustio Durante) y el coordinador de *Las Vírgenes Locas*, Sinesio Delgado, apuntan a esta irónica semejanza.
45. Para estos aspectos de la novela por entregas, vid. Ferreras. Op. cit. págs.237-252.
46. Pág.6 del capítulo VIII.

47. En este capítulo IX, en el que se aprecia un uso indiscriminado del punto y aparte, sobre todo en la parte final, sus últimas líneas aparecen también en pág.7, cuando, recordemos, la distribución habitual es en págs. 3 y 6.
48. Como "*infames*" son también calificados aquellos amantes que atropellaron a un niño en la madrileña calle de Unamuno; personajes de **La diligencia**, último capítulo del volumen colectivo **Las siete Virtudes** y obra de Benjamín Jarnés. El carácter paródico de su uso en la obra jarnésiana es claro como veremos en su momento.
49. La distinta nomenclatura en la numeración de los capítulos es otro de las caprichosas irregularidades de **Las Vírgenes Locas**. Los cuatro primeros y el sexto quedan marcados con cardinales ordinales, el resto con romanos. No responde esta diferenciación a motivaciones estructurales, ni de secuenciación correlativa.
50. El anónimo autor debe aludir a **L.II, Oda 16**, la iniciada "*Otium divos rogat*", en ella Horacio habla de "*te bis Afro/Murice tinctae*".
51. Debe de referirse al soneto de Baudelaire, estudiado por Jakobson y Levi-Stauss (**Los gatos de Baudelaire**, Buenos Aires, Signos, 1970), o a otros dos poemas incluidos en **Les Fleurs du Mal** (1861) con el mismo título **Les Chat**. En cuanto a la referencia de Pöe, puede tratarse del personaje del cuento titulado **El gato negro** (1843),(Barcelona, Plaza y Janés, 1973).
52. Probablemente se refiere a **La nuit de mai** (1835).
53. Coincidencia que apunta hacia la autoría única de los capítulos V y VI.
54. "*Se quisieron como Dante y Beatriz*", dice el editor Salustio Durante, sobre la relación amorosa de su hija Elena y Quiñones, el verdadero marido de ésta.
55. La expresión **Hipatia de las Vistillas** viene a resumir la unión pasado-presente. **Hipatia** (370-415 d. JC) filósofa griega; Vistillas, barrio madrileño en el que se encuentra la casa griega de Elena. Rememora este personaje a Hipatia de Alejandría, filósofa platónica, famosa por su magisterio en textos de Platón y Aristóteles, por su singular belleza e inequívoca virtud. Personaje simbólico de la resistencia de los últimos paganos (s.V). Esta prestigiosa Helena, aun sin plantear un abierto combate contra el cristianismo, fue víctima del fanatismo de unos monjes adoctrinados por el obispo Cirilo. En su vida y en su trágica muerte está basada una novela histórica (inicialmente publicada por entregas) de Charles Kingsley, **Hypatia or New Foes with on Old Face**, Londres, 1853. Fue pronta su traducción al español, en una curiosa versión en la que no se recoge el nombre del autor ni del traductor (la explicación de estas ausencias podría derivarse de su crítica a la intolerancia del clero) y lleva por título **Hipatia, o los últimos esfuerzos del paganismo en Alejandría. Novela histórica del siglo V**. Traducida directamente del inglés al español por D.N.F.C. El editor fue el librero madrileño Salvador Sánchez Rubio, 1857. Resulta más que probable que Leopoldo Alas conociese esta novela histórica y que , en cierta medida, le sirviera en la configuración de su *virgen loca*, anclada en concepciones y costumbres de la época clásica. Por otra parte las representaciones ideológicas de paganismo y cristianismo, encarnadas en las dos hermanas, inciden en el recuerdo de esas dos realidades que conforman la historia de Hipatia de Alejandría. No obstante Clarín consigue que lo antagónico de estas creencias se resuelva en una suerte de escena burlesca; ambas concepciones aparecen, merced a este distanciamiento irónico, en perfecta armonía. Significativamente son dos personajes masculinos (el padre y el novelista) los que posibilitan tan armónico acercamiento, en clara oposición a la turba de monjes causantes de la trágica muerte de Hipatia de Alejandría.
56. Descripción del decorado y cuadros del comedor de los marqueses de Vegallana "*Enfrente una escena de novela Feuillet...*". Vid Edición de Gonzalo Sobejano, Madrid, Clásicos Castalia, 1990, pág.497.
57. Octave Feuillet (Saint-Lô 1821-París 1890). Escritor oficial del Segundo Imperio que, con sus obras idealizantes, se opuso al Naturalismo y Realismo.
58. Vid, **La Regenta**, edición de Gonzalo Sobejano, pág.198. D. carlos, padre de Ana Ozores quiere, también para su hija una educación **omnilateral y armónica**.

59. Referencia a esta filosofía armónica con base krausista aparece en boca de D. Cipriano, personaje del cuento de Clarín, **Zurita**.
60. Debe tratarse de la obra del compositor francés Charles Gounod (París, 1818-1893). Fue estrenada esta ópera en París en 1859. El reconocimiento del público lo obtuvo tras su segunda puesta en escena (1869).
61. "*Se trata del motivo del tercer acto de Fausto, el Magistral no conocía la música...*". Ed. cit. pág.561.
62. Este Jesús Nazareno, según dijimos es fingido. Se trata de Don Salustio y sus fantasmagóricas apariciones nocturnas en el jardín de la casa van encaminadas a saciar el misticismo de su hija Carmela.
63. Parte de la ópera citada del compositor francés.
64. La nueva coincidencia basada en la explicación del comportamiento de los personajes, merced a la comparación con don Quijote, sirva como prueba añadida sobre la autoría única de estos dos capítulos.
65. Es indudable la maestría y oportuna capacidad imitativa de la que Leopoldo Alas hace gala en este **Paraíso sin manzanas**. El largo monólogo de Elena sobre el matrimonio de "*los músicos celestes*", clase a la que desea incorporar su boda, es una genial recreación del mejor lenguaje místico. No faltan "*almas hermanas*", "*pétalo de la misma flor*", "*tristeza disimulada*", "*silencio penoso*", "*mortal hastío*", "*esposo y esposa dos pastores*"... Abundante enumeración retórica y adjetivación significativa que confluyen en la búsqueda del hombre capaz de amar "*a lo divino, sin dejar de ser humano*". Se convierte este monólogo en algo más que una mera imitación, por constituir un breve tratado sobre el amor platónico, que tan variados y perfectos frutos dieran en la literatura española del Renacimiento. Por otra parte, las raíces griegas de esta teoría amorosa permite una coherente adecuación a la psicología del personaje: de la mano de Platón y su **Banquete** (Venus Urania) y a través de nuestra literatura del Siglo de Oro, llegamos a la educación krausista ("enseñanza armónica y omnilateral"), lo que, en definitiva, explica la locura idealizante de Elena.
66. Corresponden todas las citas al **Capítulo X**, pág.6.
67. En este último personaje se unen la dos claves semánticas de la novela que coinciden con su título. Sutil hilo conductor que permite unificar las distintas orientaciones argumentales que en ella coexisten.
68. El sentido generalizador de la locura viene dado porque sus síntomas afectan no sólo a los cuatro personajes que se nos han presentado como locos: las dos hermanas, el verdadero D. Salustio Durante y D. Felipe de la Cuña; sino que alcanza a todos los personajes y últimos colaboradores (Sinesio Delgado y Luis Taboada) de **Las Vírgenes Locas**.
69. A esta razón de naturaleza ético-literaria, ha de sumarse la dificultad en la continuación del relato dado el notorio caos argumental.
70. En este supuesto deseo de acabar con un género literario considerado dañino o inoperante, sigue también las huellas del **Quijote**. Sin embargo tal deseo no llega a hacerse realidad; así lo demuestra la pervivencia del folletín por entregas en los años veinte. Bien es verdad que sus destinatarios quedan limitados a las amas de casa, merced a la argucia utilizada de entrega de cupones canjeables por ajuar y mobiliario. Vid. Zamora Vicente, **Valle Inclán novelista por entregas**, Madrid Taurus, 1973, págs.30-31, o el anuncio de **Gabriela** de Fernández y González en **La Novela Mundial** (1926).
71. En el análisis que dedicamos a **Cien por Cien** aportaremos pruebas más que suficientes para confirmar estas curiosas coincidencias. Con el fin de hacerlas patentes abundaremos allí en las técnicas narrativas de distanciamiento con fines paródicos que, utilizadas por los autores de **Las Vírgenes Locas**, serán retomadas por los colaboradores de nuestra **Novela Multiplicada**. Coincidencias que permiten poner en duda su pretendida originalidad.
72. Vid. nota 42

73. **Las Vírgenes Locas** después de publicado en el semanario madrileño fue recogido en libro por el editor Bueno. Esta reedición demuestra, por una parte, la gran popularidad que tuvo y por otra, su fácil difusión en posteriores años. Vid. Santonja, op. cit., págs.160-161.

74. Los tres rasgos: explicación de la naturaleza de la obra, escrita por distintos autores, ausencia de planificación, pueden ser considerados rasgos definidores de la modalidad de obra colectiva. No obstante, hemos de señalar tres excepciones al último de ellos (ausencia de plan previo): **La diosa nº2, Historia de un día de la vida española** y **Suma y sigue**. En el primer caso, los autores, firmantes del prólogo, declaran su amistoso acuerdo; en el segundo, un anónimo coordinador (R.J. Sender?) ordena del mejor modo posible sus venticuatro historias; en el tercero, por tratarse de una novela política de agitación, queda predeterminada por el contexto de la revista en la que se edita (**Línea "publicación quincenal de hechos sociales"**). Vid. Santonja, op. cit. págs.171-178.

75. Cabe señalar una excepción a los fallos estructurales y argumentales derivados de su naturaleza periódica; se trata de la recién citada **Suma y sigue**. El escollo de la periodicidad queda salvado, precisamente, por el proyecto político e ideológico que le da sentido.

3. OBRAS COLECTIVAS DEL SIGLO XX ANTERIORES A CIEN POR CIEN.

Durante los siete primeros lustros de siglo se publican en España ¹ ocho obras ² realizadas con la colaboración de distintos autores. Esta diversidad autorial las emparenta con el modelo de discurso colectivo inaugurado por **La Vírgenes Locas** a finales del siglo XIX (1886); sin embargo (quedó apuntado en líneas anteriores y ahora argumentaremos sobre ello) todas, excepto **Cien por Cien** eluden ³ los rasgos genéricos que atentan contra la coherencia narrativa. Esta cautela no fue tenida en cuenta por los temerarios colaboradores de nuestra **Novela multiplicada**, de ahí la adopción, sin reservas, de las guías impuestas por el folletín del **Madrid Cómico**. Pero su capacidad de asimilación no queda limitada al fiel seguimiento de la iniciadora del género; comparte con sus coetáneas: el tratamiento de temas y personajes ⁴, nombres de colaboradores ⁵, declaraciones programáticas ⁶ e, incluso, la novedad tipográfica que supone la incorporación de otros lenguajes ⁷ con finalidad apelativa.

El análisis relativo a las semejanzas y diferencias entre **Cien por Cien** y las novelas colectivas que la precedieron en el siglo XX nos permitirá:

Primero. Incidir en la significación imitativa o novedosa de la experiencia promovida por **Editores Reunidos**.

Segundo. Acotar y completar un estudio de modalidad narrativa, la colectiva, vigente durante medio siglo.

Tercero. Trazar un panorama de las tendencias narrativas que coexistieron en esta Edad de Plata de las letras españolas ⁸, basado en la diversidad estética e ideológica que presentan estas ocho obras colectivas.

El principio organizador de nuestro análisis será el cronológico y la extensión del análisis dedicado a cada obra vendrá determinado bien por relación de proximidad con **Cien por Cien**, bien por su relevancia como muestra de distintas opciones estéticas.

3.1. RISAS Y LÁGRIMAS.

Publicada en Alicante (1905) en **Tip. Such, Serra y Compañía**, en brevísimo volumen (un total de cuarenta y cuatro páginas de 20 cms. por 10 cms ⁹). Su interés radica, primero, en ser una curiosidad literaria, pues ni su lugar de edición ni sus colaboradores son comunes a otras adscritas a la modalidad colectiva, segundo, en servir de puente entre la inauguradora, **Las Vírgenes Locas** (1886), y sus continuadoras del siglo XX.

Subtitulada **Novela en cuatro capítulos** son autores de cada uno de ellos: E. Irlés Garrigós, E. García Marcili, Rodolfo de Salazar y Alfonso Navarro. En el prólogo a cargo de V. Bellido Fons y rotulado **Á modo de Prólogo. Impresiones**, son presentados los autores, siguiendo una técnica laudatorio-impresionista que volveremos a encontrar, con ligeras variantes, en el prólogo de **Las siete Virtudes** (su título **Antesala** y su autor Benjamín Jarnés ¹⁰). La identificación de Irlés Garrigós viene dada por su valfa como joven promesa "*que no defraudará las ilusiones que en su futura labor se ponen*" (pág.6); la de

Marcili por ser "autor de **Cap d'estopa**" (pág.5); la de Salazar "*Ecos del alma, de corte becqueriano, romántico y soñador...*" (pág.6); la de Alfonso Navarro por ser "*escritor de estilo jugoso, impresionista, que expresa bien y concibe mejor...*" (Ibib).

En estas **Impresiones** preliminares, además, (como en el resto de novelas) quedan expuestas las condiciones que han motivado la obra y que han sido tenidas en cuenta en su desarrollo. Su origen, el convenio "*mitad en serio, mitad en broma [de] escribir una novela entre los cuatro*" (Ibid). Acuerdo semiserio que culmina con la redacción de los requisitos necesarios para su factura:

"Título: a la suerte, significando cada coautor el de su agrado; trama, asunto: el que resultara, después de escritos los cuatro capítulos; y con estas y otras reglas de verdadera originalidad, entre las que habré de citar la prohibición expresa a los autores de los tres capítulos primeros de "matar" á (sic) todos los personajes..." (pág.7) ¹¹.

Se cierra **A modo de Prólogo** ¹² con una apelación explícita al narratario, centrada en la valoración positiva de la "tonalidad polícroma del conjunto" (pág.8) lo que ha de causar la sorpresa de los lectores.

3.1.1. Planificación, escenografía, intriga.

Tal policromía de voces, sin embargo, no implica el efecto de dispersión que hemos observado en **Las Vírgenes Locas** y que adquirirá carta de naturaleza en **Cien por Cien**. El acuerdo previo de sus autores, la brevedad de su extensión, y los posibles ajustes necesarios antes de ser editada (dado su carácter de publicación independiente) son factores que coadyuvan en la consecución de una coherencia a pesar de su polifonía, característica de posteriores novelas. La muestra más significativa de esta planificación es **La diosa nº2**, de la que nos ocuparemos más adelante ¹³.

Los acontecimientos narrados por los cuatro autores (en contra de lo que pudiera esperarse de su lugar de edición) tienen como escenario las calles y el Teatro Real de Madrid, coincide la elección de la topografía madrileña con la de **Las Vírgenes Locas**, ciudad a la que invariablemente remiten posteriores obras colectivas ¹⁴. El **Real** es el lugar de encuentro del protagonista (Pepe Revuelta) y unos misteriosos y alegres ojos grises. La búsqueda obsesiva de la propietaria de estos ojos se convierte en el eje que vertebra los dos primeros capítulos. En el transcurso de la infructuosa búsqueda en pos de la mirada misteriosa van apareciendo personajes tangenciales (la prostituta de los ojos también grises, aunque tristes; la bollera encontrada al amanecer con similar mirada y color en sus pupilas) y coprotagonistas que lo acompañan en su itinerario nocturno (Elena -su novia- y D. Daniel, viejo harapiento que parece proteger a la moderna joven). El deambular por las lluviosas calles madrileñas da pie al desarrollo de la intriga, merced al encuentro casual de una cartera de billetes acompañados de un medallón de marfil con el retrato de una dama.

La solución parcial a los enigmas planteados viene dada en el tercer capítulo, rico en breves escenas costumbristas del ambiente bullicioso madrileño en torno a la Puerta del Sol y calles adyacentes (Mayor, Arenal, Montera, Alcalá...) durante el anochecer. Tertulias de escritores (entre ellos Pepe Revuelta)

S. Iles Garrigós * * * *

* S. García Marañón * * * *

* Rodolfo de Salazar * *

* Alfonso Navarro *

PRÓLOGO de V. BELLIDO FONS

* **RISAS**
y LAGRIMAS

NOVELA EN CUATRO CAPÍTULOS



1905
ED. SERRA Y COME
A. D. ANTE

Risas y Lágrimas. Alicante, 1905.

e intelectuales en la librería de Fernando Fe; desocupados peatones, tranvías, coches,... y vendedores ambulantes. Una de estas vendedoras -con ojos semejantes a los misteriosos- descubre el enigma de la dama del medallón, fijamente observado por el protagonista: se trata de la marquesa Flora de Castel Bello, su hermana, de ahí el parecido de las dos miradas. Sobre el bullicio destaca la voz de un mozalbete que pregona "*el Heraldito: con el robo y asesinato de la marquesa Flora*" (pág.33).

El cuarto capítulo funciona como epílogo, el tiempo narrativo corresponde a un año después. El escenario, una tarde primaveral en el madrileño Paseo de Recoletos, lugar de reunión idóneo para admirar el fastuoso desfile de carruajes procedente del hipódromo. Aquí se encuentran dos jóvenes y la bella Noemy ("*étoile*" que actuaba en el *Salón Modernista*" pág.37-) y, a través de su conversación, se va desovillando la intriga precedente: Pepe Revuelta fue acusado del asesinato de la Marquesa; el testimonio de su novia -la moderna joven de los capítulos I y II- en el juicio afianzó su culpabilidad. Petrilla la triste, la "*comercianta*" (pág.39), convertida en Marquesa de Castel-Bello (era hermana natural de la difunta); consiguió librar a Revuelta de la cárcel, se casó con él, viajaron a París; ahora se exhiben en uno de los carruajes del desfile. El extraño comportamiento de Noemy (vahídos, convulsiones, su pregunta "*-Pero...¿Y Elena?...¿De la desdichada Elena! ¿Que sabéis?-*") plantea un nuevo enigma que ha de ser resuelto por el lector: la identificación de la mundana musa con "*Elena; esa chiquilla educada a la moderna...¿Ella mi mujer?... Jamás; Jamás; Jamás.*" (cap.III, pág.27). Incógnita, cuya resolución no precisa gran esfuerzo intelectual.

Es evidente que los ingredientes en los que se sustenta esta pequeña novela colectiva son claros deudores de la estética del romanticismo más sensiblero: la profundidad y el embrujo de una mirada, el protagonismo de la noche, la misteriosa y trágica muerte que propicia el cambio de fortuna de la hermana natural, la anagnórisis, en fin, como resolución a los conflictos planteados ¹⁵. Por responder a estos presupuestos narrativos, bien podría aplicarse a la obra, en su conjunto, la valoración que Bellido Fons dedica a Salazar (autor del **Capítulo III**) y a sus "*Eclos del alma, de corte becqueriano, romántico y soñador, aunque por la evolución de sus gustos en literatura, no sea ya ese género materia de su predilección, será siempre un libro excelente que ha de leerse sin que la atención se debilite.*" (pág.6). Sin embargo, es imprescindible matizar que la excelencia de **Risas y Lágrimas** reside, esencialmente, en ocupar el primer puesto (desde un punto de vista cronológico) de las obras colectivas publicadas en el siglo XX, tras veinte años de vacío. Función esta de pionera, a la que ha de sumarse el compartir con otras obras colectivas algunos rasgos que afectan a la organización de materiales narrativos (planificación previa) y a la elección y tratamiento de lugares, temas, personajes y, en definitiva, de estructuras narrativas, que serán retomadas en su totalidad o parcialmente por las demás obras realizadas con la colaboración de distintos autores en los treinta años siguientes.

3.2. FRENTE A LA VIDA.

Comparte esta novelita publicada tan sólo dos años después (1907) de **Risas y lágrimas**, las peculiaridades de haber sido editada fuera de los circuitos madrileños, y la exclusividad de sus colaboradores

cuyos nombres no volveremos a encontrar en otras novelas colectivas. Son ellos: Blas de Herrera y Valero, Francisco Soriano, Rodrigo de Vivero y Luis Guirao Cañada; su sello editor Andrés Sáez Huertas, ubicado en Murcia; de ella se ha ocupado Martínez Arnaldos en su estudio dedicado a **La Novela Corta Murciana**¹⁶. Además de las peculiaridades compartidas con la alicantina, cabe señalar otras específicas: una de ellas afecta la ausencia de texto inicial aclaratorio sobre la trayectoria o clasificación de sus colaboradores, o sobre las características o intencionalidad, comunes a las demás obras escritas por distintos autores; tan sólo su catalogación de "*Novela en cuatro cartas*". Tratamiento epistolar que se constituye en segundo rasgo exclusivo con relación a las novelas colectivas españolas¹⁷ anteriores y posteriores a ésta. Es el tercero, (según Arnaldos) un viraje desde el tono romántico-sentimental de las tres primeras cartas al burlesco de la última: Lucía comunica a una íntima amiga suya su propósito de ingresar en un convento tras la muerte de su novio en la primera carta. En la segunda, la Abadesa del convento relata a su padre espiritual la muerte de Sor Desamparada-Lucía. La tercera se sitúa en un cementerio, un desconsolado poeta romántico transmite al amigo ausente sus continuadas visitas a la tumba de la amada muerta. Añadido de gritos que salen de la tumba de una novicia, desenterrada con ayuda del sepulturero y con resultado de imagen monstruosa. La última carta, proporciona las clave burlesca: la monja enterrada viva es famosa cantante en París y autora de la epístola enviada al amigo del poeta romántico; en ella se burla de la sorpresa que su resurrección (tan sólo catalepsia), produjo en el neurasténico poeta. Originalidad burlesca que no es sino coincidencia con la decana de la modalidad colectiva: **Las Vírgenes Locas** (prueba fehaciente de ello hemos dado en las páginas dedicadas a este falso folletín del **Madrid cómico**) y que será retomada por la última de las de preguerra: **Cien por Cien**.

3.3. LA TRISTEZA DEL OCASO.

El 24 de enero de 1918 se publica en **Los Contemporáneos**, una novela breve escrita por José Francés, Antonio de Hoyos y Vinent, Rafael López de Haro, Agustín Rodríguez Bonnat y Augusto Martínez Olmedilla. La revista fundada por Eduardo Zamacois¹⁸, el 1 de enero de 1909, para hacer competencia a **El Cuento Semanal**, cumple por estas fechas su décimo aniversario con un total de 473 números y es su director, desde 1917, el último de los firmantes en **La tristeza del Ocaso**: Augusto Martínez Olmedilla¹⁹. Los cuatro autores restantes son colaboradores de **Los Contemporáneos** y su orden de intervención parece responder a una planificación que atiende al grado de popularidad de los novelistas.

El iniciador, José Francés, famoso crítico de arte amén de afamado novelista. Prueba su renombre la colaboración en los primeros números tanto de **El Cuento Semanal** (*Un alma viajera*, nº10) como de **Los Contemporáneos** (*El alma cansada*, nº8)²⁰. Como crítico de arte de **La Esfera**, también tomará parte en **La Diosa** nº2 (segunda parte).

Le sigue el controvertido novelista erótico Hoyos y Vinent con un total de trece títulos publicados en esta colección entre 1909-1911 y 1915-1919²¹. Tan nutrida contribución evidencia el mantenimiento de una popularidad que tuvo su inicio cuando a los diecisiete años consiguió su primer éxito literario,

Los Contemporáneos

LA TRISTEZA

DEL

OCASO

ESCRITA POR

José Franco,
Antonio de Ho-
yos y Vincent,
Rafael López
de Haro,
A. R. Bonnat
y
Augusto Martí-
nez Olmedilla



10 Cents

Cubierta de *Los Contemporáneos*, n° 473, 24 de enero 1918 a cargo de Izquierdo Durán.

apadrinado por Doña Emilia Pardo Bazán ²².

El encargado del tercer capítulo, Rafael López de Haro, publicó en **Los Contemporáneos** (hasta 1921) un total de diez títulos. Colaborador asiduo de otras colecciones de novelas cortas (**El Cuento Semanal**, **La Novela Corta**, **La Novela de Hoy**, **La Novela Mundial**, **La novela Semanal**, **Los Novelistas**) tomó parte asimismo en **La Novela de una Hora** con **El hombre que se vió en el Espejo**. Sin embargo, a pesar de su experiencia en la tarea novelesca colectiva de **La tristeza del ocaso**, y de ser colaborador de **La Novela de una Hora**, no participará en **Cien por Cien**.

Ocupa el cuarto lugar el humorista Agustín Rodríguez Bonnat, incorporado a la nómina de colaboradores de **Los Contemporáneos** el año en que Martínez Olmedilla se hace cargo de la dirección de la revista ²³. Publicó, además, cinco relatos en **La Novela Corta**, el último de ellos en 1925, año de su muerte. De los cinco autores de **La Tristeza del Ocaso** es, indudablemente, el de menor fama.

El capítulo final, tal vez porque se le presupone mayor dificultad, se lo reserva el promotor del "*capricho literario*", el director de **Los Contemporáneos**.

Esta participación de autores en la doble empresa como colaboradores de una obra colectiva y de la publicación periódica que la edita, es fenómeno que observaron autores y editores de **Las Vírgenes Locas** y que, pasando por **La Tristeza del Ocaso**, llegará hasta **Historia de un día de la vida española** (Tensor), **Suma y Sigue o el cuento de nunca acabar** (Línea) y, finalmente, hasta **Cien por Cien** (**La Novela de una hora**). ²⁴

3.3.1. Diseño editorial y propaganda

Siguiendo un procedimiento habitual en las obras escritas por distintos autores, también en la que ahora nos ocupa, se explican al inicio las características y condiciones de la obra. Su rótulo: **ADVERTENCIA**, tono conminatorio adecuado a su brevísima extensión, siete líneas escasas. A través de ellas conocemos que "*está hecha sin ponerse previamente de acuerdo los escritores que en su confección han intervenido*", por lo que "*No se trata de una obra en colaboración, sino de un capricho literario que ha de agradar a nuestros lectores*".

Falta de acuerdo previo que (aunque apunta en el mismo sentido de **Las Vírgenes Locas** y **Cien por Cien**: ausencia de plan para la obra) en absoluto supone dispersión o incoherencia. Su brevedad (24 páginas) y su edición en un sólo número (lo que posibilita las correcciones pertinentes por parte del coordinador) son excelentes paliativos ante posibles incongruencias estructurales.

La ubicación de esta **ADVERTENCIA** es ciertamente original: ocupa una cuarta parte de la contraportada y va encabezando otros espacios dedicados a publicidad (píldoras contra la anemia, corbatas, sellos de caucho, salón de conciertos); otra advertencia de la dirección del periódico a colaboradores espontáneos sobre la no devolución de originales, anuncio de un semanario dominical infantil: **Los muchachos** y, en la parte inferior, adelanto del próximo número: Joaquín Belda; **Un riñón de menos**. Curiosa amalgama que permite asociar la *confección literaria* de **Los Contemporáneos** (ya colectiva, ya

individual) con un producto exquisito como obra de y para elegidos (se tiene a gala el rechazar a los "colaboradores espontáneos"). Este conjunto propagandístico adquiere un claro sentido si tenemos en cuenta que es precisamente en este año de 1918, cuando su director adopta una serie de medidas con el fin de aminorar la competencia que desde el año dieciséis hace a **Los Contemporáneos La Novela corta**. En este sentido el "*capricho literario*" de **La Tristeza del Ocaso** funciona, esencialmente, como reclamo publicitario de la revista periódica que la publica. Argucia similar, aunque de forma mucho más explícita será utilizada por **Editores Reunidos** para promocionar la venta de **La Novela de una Hora**. Así, el reiterado anuncio, al inicio de cada capítulo de **Cien por Cien**, de que sus autores han sido, son y serán colaboradores de la colección, amén de los mejores novelistas de España, no deja resquicio a la duda sobre su pretensión propagandística.

Entre las reformas acometidas por Augusto Martínez Olmedilla son notables las relativas a la presentación tipográfica, con el consiguiente descenso en el precio de venta que pasa de 30 cts. a 10 cts. para los números ordinarios y 15 cts. para los extraordinarios. Implica este abaratamiento de costos el abandono del formato Zamacois, gemelo al de **El Cuento Semanal** : papel no satinado, menor tamaño cercano al de **La Novela Corta** reducción de la parte gráfica prácticamente a la portada en color. Aunque en **La Tristeza del Ocaso** son perceptibles los cambios referidos a tamaño y papel de baja calidad, resulta llamativa la pervivencia de las ilustraciones interiores, a cargo de Izquierdo Durán. Se trata de la caricatura, bajo el nombre de los autores al inicio de cada uno de los capítulos, que recuerda (aunque abreviada, tan sólo el busto) la ilustración de portada seña de identidad de los dos proyectos Zamacois: **El Cuento Semanal**, y **Los Contemporáneos**, en sus primeras etapas ²⁵.

Por otra parte, esta información añadida que supone la superposición del lenguaje verbal con el icónico de clara función defético-apelativa la volveremos a encontrar, con análogas características en **La Diosa nº 2** y con variantes en nuestra **Novela Multiplicada**: la figura del autor queda suplida por un anagrama que permita, identificar y localizar con rapidez el, supuestamente, esperado nuevo capítulo de **Cien por Cien**.

3.3.2. Una novela galante.

No nos detendremos demasiado en el análisis de argumento, temas, personajes, espacio o tiempo porque la conjunción de todos y cada uno de ellos da como resultado un producto bastante tópico que poco añadiría a este esbozo de la novela colectiva que nos hemos propuesto trazar. Tópicos, además, que podrán ser apreciados con mayor precisión y abundancia en el comentario que dedicaremos en el apartado siguiente, a **La Diosa nº 2**. Hemos preferido ésta, en lugar de **La tristeza del ocaso**, al efecto de análisis de un modelo narrativo popular en boga en el primer tercio de siglo por dos razones: la primera porque dos de sus autores (Concha Espina y Alberto Insúa) serán colaboradores tanto de **Cien por Cien** como de **La Novela de una Hora**; la segunda porque su amplio desarrollo narrativo, (doscientas veinte páginas), aún no siendo sinónimo de calidad, permite ciertas matizaciones de las que se prescinde por razones de espacio

en relatos breves, caso del de **Los Contemporáneos** que ahora nos ocupa, con tan sólo veinticuatro páginas y una media de cuatro a cinco páginas por capítulo.

La trama argumental es la propia de una novela galante con final trágico y los personajes que la sustentan son los prototípicos de este modelo narrativo. Su protagonista es un pintor (Paco Montiel) y en la relación que establece con dos de sus modelos (Angustias y Tatiana) se cifra el desarrollo de los acontecimientos narrados en los cinco capítulos. Alcanza la fama gracias al retrato de la belleza gitana de Angustias. El ser pintor famoso le abre las puertas de la buena sociedad madrileña. En una de las fiestas dadas por el matrimonio de impostores anticuarios, Florín Trompeta, conoce a Tatiana, norteamericana hermosa, esbelta de ojos de "color proteico" semejante a la Judith de Boticelli (cap. II) amén de rica, excéntrica y caprichosa (Cap. III). La contraposición física y social de las dos modelos lleva aparejada notorias diferencias caracteriológicas basadas en el sometimiento a los deseos del protagonista (caso de Angustias) y en el caprichoso juego de sus sentimientos (la "coquetísima" (cap. III) Tatiana), con la consiguiente proyección en sus relaciones amorosas con el pintor.²⁶ La belleza gitana representa el amor carnal en una gradación que va de la "inconsciencia" y "grácil aturdimiento de un pájaro" (cap.I) a un comportamiento de entrega histérico-masquista (Cap. III) motivado por los celos que le provocan las atenciones que Paco Montiel le dispensa a su nueva modelo. Por contra, la frívola norteamericana se mantiene en una relación de puro galanteo, de objeto no fácilmente apresable ni para el arte (la caprichosa no siempre acude a las sesiones de pose) ni para el amor. Huidizo juego sobre el que planea, desde el capítulo II, su eminente viaje a París.

El toque cosmopolita que aporta al relato esta coprotagonista queda subrayado el cumplirse el anunciado viaje, lo que propicia el cambio del escenario madrileño por el parisino en los dos últimos capítulos. París es la capital europea emblemática para pintores, novelistas y, por supuesto, para ricas y excéntricas damiselas deseosas de vida elegante y aventuras²⁷ A este santuario europeo del amor y el arte acude nuestro pintor en pos de la bella desdeñosa que lo guiará cual experto cicerone. Junto a ella disfruta de todos los encantos que París puede ofrecer a una pareja de turistas con dinero²⁸, aunque la dicha no es completa porque Tatiana persiste en su actitud de indiferente frialdad.

La visita a "*un cabaret de mediana estofa donde ella gustaba de concurrir, entre artistas de café concierto, cocotas y algún que otro apache*"²⁹ (capítulo V) es la argucia diseñada por el último autor (Martínez Olmedilla) para precipitar el fin trágico de esta imposible historia galante. Dos nuevos personajes Aurora, *La Española* y su chulo, Renato, serán los embajadores de la tragedia. Unos papeles comprometedores, -escritos en alemán- que, de manera ingenua, Tatiana custodia a petición de la bailarina del **Moulin Rouge** son la llave que destapa la caja de los truenos: Renato (el verdadero espía) a voces, acusa a la norteamericana de espionaje (París está a punto de ser invadido por las "victoriosas armas teutónicas" .ibid-). La falsa acusación provoca la ira de "Cien manos" que lanza el cuerpo de la inocente al vacío, mientras Renato huye con los documentos secretos.

Regreso a Madrid del protagonista, tras la tragedia, con escala en San Sebastián. En la ciudad

donostiarra se encuentra de forma casual con Angustias, lujosamente vestida y acompañada de un amigo del pintor, Antonio Almenara, su flamante marido. Configura este encuentro una estructura recurrente, pues son estos tres personajes los que aparecieron en el primer capítulo y la relación entre ellos confirma lo apuntado allí. Antonio Almenara que se hizo pasar por pintor para poder contemplar en el estudio de su amigo a la modelo, no sólo ha logrado conseguirla sino que, al hacerla su mujer, la ha convertido en una dama. Final apropiado y tópico de novela rosa. Paco Montiel, el anónimo pintor a cuya timidez le fuera atribuida su soledad, tras haber alcanzado la fama y la compañía de las dos mujeres, es devuelto por el fatal destino a la soledad inicial de su estudio en otro atardecer semejante al primero. Las palabras con las que se cierra la novela: *"La tristeza de aquel ocaso simbolizaba la tristeza de toda su vida"* resumen el pie forzado del título que queda asociado a la trayectoria novelesca del protagonista, merced a la repetición de **tristeza** y al valor dialógico del deféctico **aqué**l.

Tras este resumen resulta evidente que **La tristeza del ocaso**, aunque firmada por cinco autores, se inscribe de pleno en la prolífica serie de novelas destinadas a lectores populares en el primer tercio de siglo. Y, en este sentido, podríamos aplicarle la consideración que años después harán los colaboradores de **La Diosa nº 2** sobre la incorporación de esta novela colectiva a la nómina de obras de cada uno de sus autores.

Pese a este uso y abuso de arquetipos como medio de identificación de moldes narrativos, cabe a este "capricho literario" (producido por Francés, Hoyos y Vinent, López de Haro, Bonnat y Martínez Olmedilla) la singularidad de ser la única novela de la serie de obras colectivas publicada en un número independiente de una revista literaria (nº 473 de **Los Contemporáneos**)³⁰. Rasgos tomados de obras colectivas y novelas precedentes (participación en la novela de colaboradores de la revista que la publica, explicaciones preliminares sobre las condiciones de su realización, temas, lugares, personajes prototípicos...) y otros novedosos (la colectiva tarea como reclamo publicitario de la revista, el uso de ilustración al inicio de capítulo, los nombres de un autor: Francés) volveremos a encontrar en otras obras de la serie publicadas en los años treinta.

3.4. LA DIOSA Nº 2

Fue publicada en Madrid por Renacimiento en volumen exento y sin año. Esta ausencia en la fecha de edición puede ser subsanada pues según consta en el prólogo, *"La revista La Esfera, al pensar para su número almanaque del año 1931 nos reuniéramos nosotros cuatro a fin de componer sendos capítulos de una novela creó esta Diosa número 2"* (págs. 9 y 10). Explícita declaración³¹ que nos permite retrasar en cuatro años la apuntada por Mainer (1927). Si su destino era el número almanaque del año 31, no parece probable la realización de un encargo con tanta antelación; aunque bien es verdad que su lugar no fue la revista **La Esfera** sino el volumen de Renacimiento. ¿Pudo suponer este cambio uno paralelo al de la fecha prevista?

Otros datos nos hacen reconsiderar lo prematuro de la referida fecha (1927). Primero: la incorporación de la Editorial Renacimiento a la C.I.A.P. (Compañía Ibero-Americana de Publicaciones),

encargada de la distribución de **La Diosa nº 2**, a partir de 1928 ³². Segundo: de este mismo año es el **Catálogo de la Exposición de Arte Español en Bélgica y Holanda L'Art Espagnol Contemporain** mencionado en la relación de obras de crítica de José Francés que, a modo de propaganda de autor, se incluye en esta novela colectiva. En la misma sección publicitaria se da noticia de **El amante invisible** (1930) de Alberto Insúa, ya por su segunda edición, y de **Siete rayos de sol** (cuentos tradicionales) y **Copa de horizontes** (cuentos) obras de Concha Espina, publicadas en 1931 y 1930 respectivamente. ³³ No hay mención a la novela de Insúa **Ha llegado el día** (1932). Los límites están claramente marcados: **La Diosa nº 2** no parece ofrecer duda de que fuera publicada en el año 1931 o incluso en los primeros meses de 1932.

Los bienvenidos colaboradores de esta novela, según orden de intervención, son: Alfonso Hernández Catá, José Francés, Concha Espina y Alberto Insúa. El **encargo** pudo venir de la mano de José Francés, crítico de arte en **La Esfera**. Relaciones de amistad (Francés e Insúa), de parentesco (Hernández Catá, cuñado de Insúa entre otras razones) y de afinidad literaria e ideológica hacen posible la coherencia y uniformidad de esta colectiva obra. Los antaño novelistas eróticos (Insúa, el afamado discípulo de Felipe Trigo y Francés seguidor de Zolá) han dado un vuelco en su quehacer literario. Ya en 1926 (inicio de **La Novela Mundial**) su vinculación a la novela sicalíptica parece olvidada; prueba de ello son las colaboraciones de Insúa y Francés en **La Novela Mundial**, colección de novelas cortas cuya pretensión es cambiar el rumbo galante de anteriores colecciones ³⁴. Este cambio ético justifica la estrecha colaboración de estos dos autores con la defensora de valores tradicionales: Concha Espina. En cuanto a Hernández Catá no es esta la primera vez que escribe en colaboración con Alberto Insúa; en **Los Contemporáneos** (1909-1916), ³⁵ publicaron, firmadas por ambos, dos obras de teatro. Item más, los tres novelistas son colaboradores asiduos de las colecciones de quiosco y, aunque es menor la presencia en estas colecciones de Concha Espina; ello no obsta para que certeramente, Sáinz de Robles, incluya a los cuatro autores entre los promocionistas ³⁶. Más coincidencias: Concha Espina, Insúa y Francés son algunos de los privilegiados autores contratados en exclusiva por **Renacimiento**, editorial responsable de **La Diosa nº 2**. Las relaciones, en fin, nada fortuitas entre estos cuatro colaboradores (aunque sus capítulos presenten diferentes matices, son más significativas las similitudes) propician la factura de una novela que bien puede considerarse como representativa de la tendencia narrativo- realista no innovadora (mezcla de realismo-naturalismo decimonónico, folletín, novela rosa) que tanto éxito tuvo en los primeros veinte años de nuestro siglo.

En cuanto a su relación con **Cien por Cien**, quedará probado tras su análisis cómo, a pesar de su cercanía cronológica, presenta menor semejanza (en planteamientos, estructura, intencionalidad...) que con el falso folletín del **Madrid Cómic** al que hemos dedicado un apartado anterior. No obstante, similitudes hay que nos permiten seguir esta historia de la novela colectiva y que en resumen son: coincidencia de colaboradores; el ser respuesta a un encargo editorial y la pervivencia de ciertos temas, aunque diferentes sean el enfoque y tono adoptados. Comenzaremos con la innovación aportada por **La Diosa nº 2**, pues tal originalidad lleva aparejada diferencias que afectan a rasgos definidores del discurso narrativo colectivo.

I



G

RACIAS, gracias—
insiste en alta voz,
empañado el acen-
to, moldeadas las
letras con íntima

gratitud. Sorprendente, porque la mujer
habla con un pájaro.

I



A

QUELLA noche, la
meditación de Ja-
cinto ante el retra-
to de María-Paz fué
menos devota que

de costumbre.

Páginas iniciales (125 y 179) de la tercera y cuarta partes de *La Diosa* nº 2, obra de Concha Espina y Alberto Insúa respectivamente.

3.4.1. Plan previo y estructura narrativa

A diferencia de **Las Vírgenes Locas** y de **Cien por Cien** (novelas colectivas en donde la consciente ausencia de plan preconcebido deriva en una escasísima coherencia argumental) ³⁷ **La Diosa n° 2** puede ser considerada como obra perfectamente planeada y estructurada. Planificación en la que se sustenta su originalidad, según declaración de los autores en el prólogo (págs. 9-12) *"la cordial unión con que la planeamos, toda la novela pertenece a todos"*; cordialidad bien contraria a otras obras escritas en colaboración en las que se buscaba

"...preparar al continuador una añagaza, en dejarle en situación enredosa de difícil desovillamiento. La originalidad única aportada por nosotros ha sido quitarle a la obra ese carácter de compromiso, ese dejo desdeñoso, y el acometerla con fervor, cual si no se tratase de un trabajo efímero ajeno a nuestros mejores deseos.

*Para ello nos reunimos, y tras amistosa deliberación adoptamos el asunto de **La diosa número 2**, que tenía en la gaveta intangible de los proyectos literarios la autora de **La esfinge maragata**".* (Ibid)

Concha Espina es la inventora del "protoplasma" de la novela y, de alguna manera, su coordinadora. Podrá, efectivamente, observarse cómo, a pesar de las voces individuales de cada uno de sus autores, en el tono general de la obra se alza el inconfundible eco de la novelista santanderina, pues, como en la mayor parte de sus obras, personajes femeninos se debaten y luchan por superar una serie de circunstancias adversas, de conflictivos sentimientos.

Dividida la novela en cuatro partes (cada una de ellas escrita por uno de sus colaboradores), éstas se subdividen, a su vez, en cinco capítulos, excepto la última a la que se añade un sexto a modo de epílogo. Esta clara regularidad de su diseño editorial, tan extraña a otras obras colectivas, viene determinada además de por el acuerdo previo de sus autores, por su carácter de publicación exenta y, por consiguiente, no condicionada a la frecuente improvisación de la entrega periódica (casos de **Las Vírgenes Locas** y **Cien por Cien**). ³⁸

En las dos partes primeras (Hernández Cata y Francés son sus autores) se relata la vida de la **diosa número uno: María Paz Terry**, hermosa, mundana y sensual mujer de unos 20 años, casada con Jacinto Cienfuegos, matemático de 28 años cuya **segunda diosa es la ciencia**. El estudio y las muchas horas de dedicación y encierro exigidos por esta diosa n° 2 le impiden acompañar a la joven esposa a fiestas, paseos, conciertos; lugares todos ellos de reunión de la clase madrileña acomodada. A pesar de tan diferentes formas de vida, la relación de la joven pareja transcurre en perfecta armonía, hasta que en una de sus salidas al teatro, María-Paz se enamora de un bailarín hijo de buena familia: Tino Urfa. Enteradas de esta relación las hermanas Aldecoa, compañeras de colegio de la madre de **la Diosa** (a la que siempre envidiaron por su sensual belleza), no dejarán escapar la oportunidad de vengarse a través de la hija, heredera de la sensualidad de su progenitora. Tan malévolos propósitos tienen como escenario las tertulias celebradas (su tema es invariablemente la crítica de jóvenes casquivanas) en el caserón de las viejas arpas. Con el descrédito de

la joven tutelada en el pasado por ellas (a la que su perversa envidia le hacía llamar María-Guerra), entre sus contertulios consideran cumplida su doble venganza.

En la segunda parte de la novela, vemos debatirse a la rica huerfana entre su amor por el matemático y la incontrolable atracción que el bailarín ejerce en ella. Cede por fin a las peticiones de Tino Uría ayudado en su empresa de conquista por una amiga divorciada (Concha Valdés) y favorecida por la ausencia de Cienfuegos (en Chile, por razones de trabajo). El resultado: un embarazo que evidencia su adulterio, descubierto y propagado por las viejas protectoras. María-Paz se ve obligada a visitar la temible casa de las Aldecoa para suplicarles que no revelen su secreto a Cienfuegos. Pretende así evitar la repetición de su propia historia: que las Aldecoa tutelen a otra María-Paz, moldeable a su demoníacos caprichos.

La protagonista de las dos partes siguientes, cuyos autores son dos colaboradores de **Cien por Cien** (Concha Espina e Insúa), es la joven de 19 años Blanca Uría, hija de María Paz y del bailarín.

La joven se ha dado a conocer en Madrid como virtuosa pianista. El público madrileño ha acogido su arte con entusiasmo y entre sus más fieles admiradores se encuentra el afamado matemático, Jacinto Cienfuegos. Regina Aldecoa (su hermana Julia ya ha muerto) visita a la joven en el hotel donde se aloja para revelarles que Cienfuegos fue el marido de su madre y, así, impedir su relación con él (pág. 49). Sirve la visita de la vieja arpía para poner en conocimiento del lector -merced al uso de analepsis- la accidentada y dramática infancia de la inquebrantable joven: la tutela de los abuelos paternos, los apuros económicos, la educación en colegios de pobres, los viajes con su padre por mar y tierra, su prematura muerte, su desolada orfandad. Pero este cuadro de desdichas ha sido superado por Blanca Uría: su fortaleza de ánimo, su carácter independiente y su total entrega a la música lo han hecho posible. Toda esta estampa, tan plagada de ingredientes folletinescos, viene orlada por una visita al Oratorio de Caballero de Gracia con las consiguientes reflexiones de la joven pianista, ante un Nacimiento, sobre el hogar cristiano y la contrapartida gozosa del dolor ³⁹. Se cierra esta tercera parte, con una directa alusión al título: **Blanca es la Diosa número dos** ⁴⁰ para Cienfuegos, rejuvenecido por el amor de esta mujer con un extraño parecido a su **Diosa número uno: María Paz**.

Son estos "*dos tiempos de una misma "suite"*" (pág. 198), Blanca y María-Paz y su relación con Jacinto Cienfuegos (el escenario: una casa poblada de recuerdos de la primera diosa, presidida por su retrato) los motivos de la cuarta y última parte de la obra; su autor, Alberto Insúa. Es ahora cuando el matemático conoce por la revelación de Blanca lo que todo Madrid sabía ⁴¹: "*¡María-Paz era mi madre!*" (pág. 200). Esta confesión produce en Cienfuegos desconcierto y tristeza, pronto superados merced a las maduras reflexiones de la joven y a la ecuanimidad y exactitud de la disciplinada mente del matemático. La solución a tan inoportuno problema no puede ser el matrimonio, pues, a pesar de no existir impedimentos legales para ello, sí los hay sociales. El recuerdo, en fin, de unos versos clásicos:

*"No olvides que es comedia nuestra vida
y teatro de farsa el mundo todo;
que muda el aparato por instantes,*

y que todos en él somos farsantes" (pág. 220),

aporta la clave a Cienfuegos: lo que necesitan es cambiar de escenario y de público. Así, en amorosa armonía, los encontramos en una ciudad del norte (innominada) acomodados en una casa situada en una de sus calles silenciosas, y entregados a su amor, su ciencia y su arte. Instalados en *"ese mundo moral superior, adonde no alcanza la injusticia ni la torpeza de los hombres"*. (Ibid).

El resultado, pues, de la cordial planificación inicial es el de la ausencia de fisuras en el discurso narrativo, a pesar de que la huella de cada autor sea notoria en cada una de las cuatro partes. Por ejemplo, no es casualidad que sea en la segunda parte, obra de Francés, en donde se plantee el adulterio (ausente como tema en la obra de Concha Espina) de la primera diosa; o que sea la tercera parte la más cargada de connotaciones religiosas, asociadas al "hiperbóreo" ⁴² personaje de Blanca, tan representativo de las protagonistas espinianas. Queda pues cumplida aquella variedad a que se aludía en el prólogo: *"La paternidad de cada parte corresponde a un solo autor"*, aunque la seriedad y el empeño común a todos ellos les haga también decir: *"al leer la novela completa, los cuatro hemos creído oportuno incorporarla a nuestra lista de obras"* (págs. 11 y 12). Uniformidad de tono (en todo momento grave) e intencionalidad, (bien alejada de la disparatada dispersión de **Cien por Cien**) que, aun siendo el fundamento de la originalidad de **La Diosa nº 2** como obra colectiva, paradójicamente la convierte en otra novela más de los cientos de ellas publicadas en el primer tercio de siglo.

3.4.2. Encargo editorial y propaganda.

Al inicio del prólogo tenemos unos curiosas consideraciones:

"La vida editorial contemporánea, al influjo de las mil incitaciones, que las necesidades comerciales ejercen sobre todas las cosas dedicadas a la venta, se ve sometida desde hace tiempo a normas [...] se añade cuanto puede ser incentivo, espejeo capaz de detener al público ante los escaparates y uno de esos anzuelos ha solido ser, en el mercado literario, la colaboración de escritores en obras, que por lo común, fueron hasta ahora producidos por una sola mente" (pág. 9). ⁴³.

Y son, precisamente, estas necesidades de mercado y de promoción, explícitamente expuestas y criticadas en **La Diosa nº 2**, uno de los rasgos comunes a los trabajos literarios colectivos acotados en nuestro análisis. En este sentido, la obra colectiva funciona como reclamo publicitario de revistas o editoriales, necesario sin duda, porque la proliferación de títulos publicados en los últimos años de los veinte y aumentada con el advenimiento de la II República ⁴⁴ supone una notable expansión del comercio editorial.

A un encargo de la revista **La Esfera**, según declaran los autores en el prólogo, se debe la producción de **La Diosa nº 2**, del mismo modo que tras **Las Vírgenes Locas** está **Madrid Cómic**; o que **Cien por Cien** sirva como reclamo para **La Novela de una Hora** y para divulgación de fondos de **Editores Reunidos**. En **La Diosa nº 2**, además, la finalidad propagandística es aplicada a la promoción de las obras de sus colaboradores ⁴⁵, según lo prueba la relación detallada en las páginas finales de títulos publicados

(con sus traducciones a varios idiomas), en prensa o en preparación de los cuatro autores; más abundante, con notable diferencia, son los catálogos, de José Francés y de Concha Espina. La promoción de los autores supone, a su vez, una propaganda encubierta de la **Editorial Renacimiento**. Recuérdese que tres de los artífices de la novela colectiva, publicada (finalmente) por este sello editorial, trabajan en exclusiva para él.

3.4.3. Personajes estereotipados.

La Diosa nº 2 se vertebra en torno a un planteamiento temático dual de claras resonancias decimonónicas (**novela por entregas**), en tanto que el bien y el mal quedan encarnados en protagonistas y antagonistas. Vimos este dualismo falto de matices en **Las Vírgenes Locas** y lo volveremos a encontrar en **Cien por Cien**, aunque en ambos casos signado por un indudable tono burlesco. Por contra, el tono severo con que lo abordan los autores del **volumen colectivo de Renacimiento** es coincidente con el de algunos capítulos de **Las 7 Virtudes**, coetánea de la que ahora nos ocupa. Viene pues a servir este tratamiento, severo o burlesco de unos mismos temas, como elemento de unión en la serie de obras colectivas.

En **La Diosa nº 2** el dualismo queda claramente ejemplificado en cuatro personajes femeninos: las hermanas Aldecoa y las **dos diosas**. Las primeras, en tanto que encarnación del mal, son caracterizadas con atributos negativos: solteronas, estériles, viejas, feas, hipócritas, maledicentes. Su función en la novela es la de verdugos de la **Diosa número uno**. Queda subrayada su maldad por la hipocresía de su comportamiento, pues bajo la apariencia de protección de la rica huérfana lo que se esconde es un antiguo deseo de venganza, incubado en los años escolares y proyectado ahora en la hija de aquella compañera a la que siempre envidiaron. Son personajes planos y, por tanto, no sujetos a la más mínima modificación en el transcurso de la obra. La muerte, aunque por causas naturales (edad avanzada), es su castigo ⁴⁶: su definitiva ausencia del mundo implica la erradicación de sus perniciosas influencias, y posibilitan el triunfo del amor (identificado con el bien), libre ya de las hipócritas convenciones sociales negativas que ellas representaban.

Frente a estas carcamales calificadas como demonios, arpas nacionales, Erinias, hijas de Aqueronte, Furias, Gorgona moderna ⁴⁷, se alzan los específicos sujetos de su venganza: María-Paz Terry y Blanca Uría. Son las protagonistas y en ellas se reúnen atributos positivos, algunos comunes: hermosura y juventud; otros diferenciadores: sensualidad en la madre; madurez, independencia y fortaleza en la hija ⁴⁸. Las dos, también, están signadas por una misma desgracia infantil: la orfandad, aunque sus trayectorias vitales sean distintas, como diferente es su carácter. En María Paz la muerte afecta a su madre; ello supone que esté bajo la tutela de las Aldecoa algún tiempo y sea víctima directísima de su hipócrita maldad. Su padre, actuando como salvador, la librá de sus garras. En el presente narrativo es una joven hermosa y sensual, disputada por los jóvenes de la buena sociedad, pues a estas cualidades físicas ha de añadirse la posesión de una nada desdeñable fortuna. En esa posición acomodada se sustentan y explican tanto rasgos de su personalidad (alegre, casquivana y caprichosa) como su forma de vida: hogar apacible, asistencia a espectáculos y lugares frecuentados por la burguesía madrileña. Encarna el prototipo de mujer dominada por unas convenciones

sociales que, a la postre, le impiden el reconocimiento de la hija ilegítima.

A diferencia de las Aldecoa, en su tratamiento se puede apreciar cierto perspectivismo narrativo a cargo de los distintos autores. En la primera parte es la pobre huérfana sometida a las manipulaciones de las Aldecoa y liberada de su triste pasado primero por el padre, luego por el matrimonio con Jacinto Cienfuegos. En la segunda parte es la joven esposa acosada por la duda entre la fidelidad al condescendiente y confiado marido y su fatal inclinación por el bailarín. En la tercera parte es la madre difunta. La rememoración de la hija (sobre su irresponsable maternidad, su cruel abandono y los sentimientos de amor y rechazo que le suscitan este comportamiento del pasado) junto al relato de Regina Aldecoa, es la técnica utilizada para perfilar la psicología, no tan positiva como en las partes anteriores, de María Paz Terry. En la cuarta parte su recuerdo se hace presente merced a una serie de objetos conservados en lo que fuera el templo de la caprichosa y sensual **Diosa número uno**. Notable resulta la transformación en el tratamiento del personaje en las dos partes últimas; en ellas se insiste sobre aspectos negativos de su comportamiento: su egoísmo y su falta de valentía para reconocer a la desvalida hija. Es, en fin, el castigo, acorde con su culpa (adulterio y debilidad) lo que explicaría este cambio y lo que sirve, a su vez, para ensalzar la figura de la **nueva diosa, Blanca Uría**.

Simbólico puede considerarse el nombre dado por Concha Espina a este personaje en quien se reúnen las cualidades de tan "hiperbórea mujer". Una infancia marcada por privaciones materiales y afectivas (huérfana de padre a los nueve años y no reconocida por la madre) ha moldeado el carácter de esta joven: su madurez, fortaleza de ánimo e independencia son tan admirados como su virtuosismo en el piano, igualmente conseguido tras superar mil y una penurias y dificultades. Personaje sin fisuras, (es el polo opuesto, por el cúmulo de virtudes que la adornan, a las malvadas Aldecoa y opuesta, asimismo, aunque en menor medida, a su madre) funciona como símbolo del bien supremo y de su triunfo sobre el mal y, por consiguiente, los planteamientos morales positivos en ella tienen su esencial punto de referencia.⁴⁹ Y son las reflexiones de esta madura e independiente joven el vehículo para plantear y defender, por asociación positiva, valores de profunda raigambre tradicional: el hogar, el papel de la madre cristiana, el matrimonio- (bienes que le han sido vedados por el ser social y por sus hipócritas convicciones). La hermosa y virtuosa (en el doble sentido moral y artístico) huérfana, merced a este juego de proyecciones, se convierte en el reflejo de unos presupuestos ideológicos no cuestionados, aunque el final de la novela pudiese inducir a creerlo. Esa isla de amor, arte y ciencia creados en el epílogo es más huida que crítica real de una sociedad en la cual no es posible satisfacer los más naturales deseos. Obsérvese cómo este desenlace, obra de Insúa, supone una identificación con las valerosas y frustradas mujeres de las novelas de Concha Espina, salvadas por el amor (no por el matrimonio) y por la energía con que afrontan los problemas.

Aunque con menor protagonismo los personajes masculinos funcionan como personajes positivos. Sirven de personaje-coro, pues sus intervenciones no modifican de manera esencial las actuaciones de las protagonistas. Encarnan una figura de protección asociada a la imagen del buen padre, si bien sólo dos de los cuatro que en la novela aparecen (El padre de María-Paz, Cienfuegos, Tino Uría y Tirso Vidal -el

empresario de Blanca-) son padres en realidad y como tales actúan; los otros dos restantes (el matemático y el empresario) envuelven con su paternal actitud a las **dos Diosas**. Su configuración como personaje positivo obliga, en el caso de Tino Urfa, a un trazado no plano; su antagonio cambio(" de bailarín, tronera, malviviente" -Primera parte-, compañero en el adulterio de María Paz -Segunda parte-; pasa a convertirse, en las dos partes finales, en ejemplar y abnegado padre) corre paralelo al de la primera Diosa. Así, la degradación de la figura maternal (tercera parte) va acompañada de la exaltación de este sacrificado padre, quien a pesar de las muchas dificultades económicas, profesionales... dio a su hija lo que la acomodada y egófica madre le negara. No obstante, a los adúlteros les une un mismo destino: temprana muerte. Hecho que puede ser interpretado como castigo por la culpa cometida, a la vez que como elemento estructural imprescindible para la configuración de la personalidad de la joven huérfana. Efectos, todos, melodramáticos y sensibleros próximos al folletín y a gran número de novelas cortas, y menos cortas, publicadas en el primer tercio del siglo XX.

Otro personaje masculino en quien se produce una transformación en el transcurso de la novela y que, a su vez, al igual que el bailarín, permite relacionar la vida de las dos Diosas es el matemático Cienfuegos: esposo de la **Número uno** y devoto admirador de la **Número dos**. Acorde con la relación mantenida con sus diosas, se presentan dos momentos de su vida: juventud y madurez rejuvenecida gracias al amor que la joven pianista ha despertado en él. Único personaje de la obra tocado por la musa del intelecto (a la que ha dedicado su juventud en detrimento de diversiones y de mayor dedicación a su primera diosa) en todo momento aparece con rasgos y actuaciones positivas. Es un hombre amable, inteligente, dedicado a la ciencia lo que le ha llevado a ser famoso en su edad madura. Son sus distracciones la música y la lectura de novelas. La primera de ellas será la que le permita conocer a la pianista y la afición a las novelas (a la que sólo hay una brevísima referencia, en la cuarta parte, obra de Alberto Insúa) le servirá como medio no científico de interpretación de la realidad, de los sentimientos:

"Cienfuegos ha leído algunas novelas, las mejores. Y ahora comprende que no son inventadas la impaciencia febril, la angustia voluptuosa de los enamorados, el desajuste de las tres facultades que origina la punzada de la pasión" (pág. 89)

Publicidad encubierta sobre la fecunda labor del buen novelista de tema sentimental que permite al cerebral científico reconocerse como "otro hombre" transformado por el elixir del amor en un galán de no más de cuarenta años con cuerpo de discóbolo:

"el entusiasmo le transfigura [...] porque tal vez un ligero brote de las canas sirve de abono y fertilidad a la mies del corazón.

Como la nieve a los frutos de la tierra" ⁵⁰.

Personaje de tan perfecta factura es el idóneo compañero de ese otro dechado de perfecciones: la pianista de diecinueve años que bien pudiera haber sido su hija.

Arte, ciencia, fertilidad, todo ello bajo el manto del amor, llevan esta tópica historia a un tópico final feliz muy del gusto del lector medio de los años veinte tan acostumbrado al consumo de novelas galantes

y aun de novelones por entregas. En resumen, esta obra, realizada en leal colaboración, es ejemplo del quehacer literario de cada uno de sus autores; pero, sobre todo, es una clara muestra de la prolífica serie de novelas, publicadas en el primer tercio de siglo, adscritas a estructuras narrativas decimonónicas.

3.4.4. Concha Espina y Alberto Insúa ⁵¹.

Para terminar, señalemos una tercera coincidencia entre **La Diosa nº2** y **Cien por Cien**. Dos autores se repiten y cumplen un papel similar en las dos novelas: Concha Espina y Alberto Insúa. Es la escritora cántabra la inventora de **La Diosa nº 2** *"el protoplasma del asunto pertenecía a Concha Espina"* (pág. 10) y la que inicia y da título a **Cien por Cien** *"título asignado a esta novela por la insigne Concha Espina, que ha escrito su primer capítulo"* ⁵². En él nos presenta a dos personajes Adela y su hija Maruja y en ellas se repiten esquemas y motivos semejantes a Marfa Paz y Blanca (personajes de **La Diosa Nº 2**). De igual manera los personajes masculinos de la **Novela Multiplicada** (el novio y el padre, militar encarcelado por motivos políticos) se encuentran fuera de escena ⁵³.

Corresponde el desenlace de la novela colectiva editada por Renacimiento a Alberto Insúa, a su vez autor del capítulo central (séptimo) de **Cien por Cien**. Y si en él transforma la psicología de los personajes de manera poco previsible (de ello nos ocuparemos en el apartado correspondiente a esta **Novela multiplicada**) en **La Diosa nº 2** el final urdido, (aunque fiel a los planteamientos iniciales de leal colaboración) se nos ofrece bastante más ligero de lo que, presumiblemente, habría sido en la pluma de su inventora. Transformación que confirma de nuevo esas iniciales palabras:

"el protoplasma del asunto pertenecía a Concha Espina, quien, sin duda, lo habría desenvuelto con la homogeneidad propia de un solo estilo, haciéndolo pasar por episodios diferentes a los que hoy lo integran" (pág. 10).

3.4.5. Síntesis.

La novedad de **La Diosa nº 2**, frente a las demás obras colectivas, radica en un común y responsable plan previo. El no dejar resquicio a la improvisación va acompañado de una regularidad en su diseño editorial y en su estructura interna no frecuente en las novelas escritas en colaboración. Sin embargo, este planteamiento innovador, de fiel camaradería entre sus autores, se vuelve en su contra y la convierte en una novela más del llamado **modelo Zamacois**. La uniformidad de criterios de sus autores, la adopción de técnicas narrativas poco innovadoras, el tratamiento de temas y personajes tópicos del **folletín** y de la **novela galante** prima sobre las particulares opciones de sus colaboradores.

Se cumple así la declaración del prólogo, pues, efectivamente, podrían haberla firmado como propia todos y cada uno de sus autores. Y es esta homogénea y disciplinada colaboración de sus autores la que nos confirma a **La Diosa nº 2** como **muestra de unos modos de narrar periclitados**, aunque todavía populares. Su coexistencia con otras tendencias literarias que van de la llamada novela deshumanizada a la social (estas modalidades narrativas quedarán comentadas en **Las 7 virtudes**) se nos representa como claro indicio del

múltiple y rico panorama intelectual y literario de los años treinta.

En cuanto a su lugar dentro de la modalidad de obra colectiva, hemos apuntado cómo comparte una serie de rasgos que pueden resumirse en tres:

- Su existencia está motivada por el encargo de la revista **La Esfera**.
- Su adecuación a tradicionales y populares esquemas narrativos es común a la **Tristeza del Ocaso** y a algunos capítulos de **Cien por Cien** (los de planteamiento más convencional, según veremos en apartado posterior).
- Tres de sus autores: José Francés (**La tristeza del Ocaso**); Alberto Insúa y Concha Espina (**Cien por Cien**) han colaborado o colaborarán en otras novelas colectivas.

3.5. LAS 7 VIRTUDES.

Publicado este volumen colectivo (Madrid-Bilbao, Espasa Calpe S.A.) en el año 1931, es, con toda certeza, el más novedoso de cuantos nos hemos propuesto analizar. En él colaboran siete autores: Benjamín Jarnés (coordinador del proyecto y autor de **La Diligencia**), Valentín andrés Álvarez, César Muñoz Arconada, Antonio Botín Polanco, José Díaz Fernández, Antonio Espina y Ramón Gómez de la Serna. Cada uno de ellos da vida a una virtud siendo éste el principal elemento unificador de la obra. En realidad se trata de una antológica de los autores mencionados, pues cada una de las partes del volumen presenta una notoria independencia: siete relatos o ensayos, centrados en cada una de las siete virtudes que bien podrían haber sido publicados de forma autónoma, sin que por ello perdiesen su sentido. Estamos pues ante un volumen colectivo, más que ante una novela colectiva. Nos obstante, hemos creído conveniente incluirlo en nuestro estudio, pues, a pesar de las diferencias entre este volumen y las novelas colectivas coetáneas -incluida **Cien por cien**- presenta similitud en los planteamientos básicos que signan las obras escritas por distintos autores y, además, el coordinador de este curioso volumen colectivo, Benjamín Jarnés, será activo colaborador en **Cien por cien. Novela Multiplicada**.

3.5.1. Una antología de la nueva literatura.

La independencia de los capítulos de **Las 7 virtudes**, a la que hemos aludido, va acompañada de distintas formulaciones en su factura (relato, ensayo) y subrayada por la distinta adscripción estética de sus autores. La suma de estos tres presupuestos avalan, así, por una parte, su indudable originalidad en relación con las obras escritas por distintos autores, en los cuarenta primeros años del siglo XX y, por otra, su valor como muestra antológica de las nuevas tendencias literarias de los años 30.

Ahora bien, si la independencia de cada uno de sus capítulos resulta novedosa con relación a las obras hispanas, no lo es en términos absolutos. Existe un antecedente cercano a esta original presentación literaria; se trata de **Los siete pecados capitales**, obra de siete autores franceses: Jean Giradoux, Paul Morand, P. Mac-Orlan, A Salmon, Max Jacob, J. de Lacretelle y J. Kessel. Biblioteca Nueva publicó de esta obra una versión castellana. De ella nos da noticia el propio Jarnés en **Antesala** (nombre dado al

prólogo de **Las siete virtudes**) antes de dar paso a la transcripción de su reseña sobre el libro francés, publicada en el número LXXVIII de **Revista de Occidente** (**Las 7 virtudes**, pág. 11). En su calidad de conocedor de la obra francesa y de coordinador de la obra española, en **Antesala** advierte a los lectores sobre la escasa relación entre ambos libros:

"No vienen hoy estos otros siete escritores a empañar gloria ninguna de sus buenos cofrades franceses. Nada hay entre ambos libros como no sea una mera relación de tiempo: uno vino primero, otro después" (págs. 17 y 18).

A confirmar esta sutilísima relación puede responder el diferente orden seguido para la presentación de las virtudes. En efecto, en sólo dos de las siete partes hay coincidencia entre pecado-virtud: la lujuria y la castidad ocupan en ambas obras el tercer lugar, y la pereza, y su opuesta (la diligencia), el séptimo. No empañaremos nosotros la originalidad de **Las 7 virtudes** por haber utilizado como intertexto un precedente francés. Tanto más cuanto que la explícita alusión a su posible modelo incide en un prurito de originalidad literaria, no exenta de sutil ironía. Quedémosnos pues, con la declaración de principios expuesta por Benjamín Jarnés en las primeras páginas de **Antesala**:

"Este libro ha recogido, en desiguales celdas separadas, de libre extensión y decorado, a los siete autores con sus predilectas amigas. Ningún escándalo. Cortadas las comunicaciones entre los reservados" (págs. 8 y 9).

"*Celdas separadas de libre extensión y decorado*" que han de asegurar la independencia como base de su peculiar estructura, a la par que la diversidad ("libre decorado") de autores y tendencias.

En esta diversidad de estilos que se propone mostrar, insiste el coordinador de la obra: el como sean "vestidas" o "examinadas" estas damas sólo dependerá de la "*docilidad de estas ilustres abstracciones [...] de la destreza de sus sendos amantes o empresarios*" (pág. 9). En efecto, "vestidos" y "exámenes" en el desarrollo de cada una de las virtudes diferirán notablemente. Así, frente a la uniformidad de tendencias, modos literarios y opciones ideológicas en las tres novelas colectivas que la preceden⁵⁴ y las dos que la siguen, el volumen coordinado por Benjamín Jarnés da cabida a distintos géneros (ensayo-novela) y a diferentes autores y tendencias literarias consideradas como opuestas en los años treinta.

Recordemos que en 1930 José Díaz Fernández (colaborador de **Las 7 virtudes**) publica **El nuevo romanticismo**, manifiesto estético e ideológico en el que se propugna la politización del escritor, a la par que establece la oposición entre la caduca "literatura de vanguardia" y la necesaria humanización plasmada en la "literatura de avanzada". Sin embargo, un año después, deshumanizados y nuevos románticos se unen en la publicación del volumen colectivo que nos ocupa. Entre los considerados vanguardistas se sitúan Jarnés, Valentín Andrés Álvarez, Antonio Espina y Botín Polanco; como novelistas sociales, César Muñoz Arconada y José Díaz Fernández. Parece claro el predominio de deshumanizados (cuatro), a quienes habría que añadir el precursor y maestro de esa prosa tan adornada por metáforas o imágenes caracterizadoras de la prosa de vanguardia: Ramón Gómez de la Serna. Cinco autores frente a sólo dos de tendencia realista crítica; desproporción no extraña, habida cuenta de que quien actúa como demiurgo es Benjamín Jarnés.

ANTONIO ESPINA · BENJAMIN JARNES · CESAR ARCONADA
JOSE DIAZ FERNANDEZ · VALENTIN ANDRES ALVAREZ
RAMON GOMEZ DE LA SERNA · ANTONIO BOTIN POLANCO

LAS



VIRTUDES

ESPASA-CALPE S.A.

Las 7 Virtudes, volumen colectivo, Madrid, 1931.

No obstante, y ateniéndonos a una clasificación de tendencias literarias abundantemente citada, se aprecia un mayor equilibrio: los cuatro vanguardistas quedarían escindidos en dos grupos: "prosistas deshumanizados" (Jarnés y Espina) y "humoristas con intención renovadora" (Valentín Andrés, Botín Polanco) ⁵⁵. Por consiguiente, dos autores de tres distintas tendencias se encargan del desarrollo de seis virtudes; la séptima a cargo del inclasificable Ramón Gómez de la Serna.

Puntualicemos que ante estas y otras taxonomías similares es necesario comprobar cómo el entramado de relaciones entre escritores, basadas en publicaciones o actuaciones comunes, con frecuencia se convierte en eficaz elemento de cohesión entre opciones estéticas diferenciadas. La existencia de **Las siete virtudes**, buen ejemplo de la unión en la diversidad ideológica y literaria, sirva de alerta sobre clasificaciones (si bien prácticas, no siempre acordes con la realidad) de críticos e historiadores de la literatura, porque razones hay que justifican y explican la colaboración, en una misma obra, de autores en apariencia tan dispares. Sirvan las apreciaciones que a continuación exponemos como prueba de ello.

En primer lugar, la relación directa de los colaboradores de **Las 7 virtudes**, excepto César Arconada, con el grupo de **Revista de Occidente**. En su colección **Nova novorum** publicaron Benjamín Jarnés, Antonio Espina y Valentín Andrés Álvarez sus obras más significativas y, dato curioso, José Díaz Fernández, al menos hasta la creación de la revista **Post-guerra** (1927-1928) formó parte del grupo liderado por Ortega y Gasset ⁵⁶.

Un segundo ámbito de confluencia entre los colaboradores de **Las 7 virtudes** pudo venir dado por relaciones de promoción literaria, a través de publicaciones comunes en editoriales y revistas. Señalemos algunas coincidencias que bien podrían no haber sido fortuitas. Es el caso de la colaboración, en el primer equipo directivo de la revista **Nueva España**, de Díaz Fernández y Antonio Espina (el tercero es Adolfo Salazar). O el hecho de que, en **Ediciones Oriente** (1928-1932) -su núcleo fundacional estuvo integrado por los socios de **Post-guerra**, entre ellos Díaz Fernández-, publicaran Gómez de la Serna **Efigies** (1929) y Benjamín Jarnés **Locura y muerte de nadie** (1929). O que en **Ediciones Ulises** (editorial de avanzada en cuyo equipo organizativo tomó parte Arconada), en los años 1930-31, apareciesen obras de Gómez de la Serna, del propio Arconada (**La Turbina**); de Valentín Andrés Álvarez, **Naufragio en la sombra**, y de Benjamín Jarnés, **Viviana y Merlín (leyenda)**. Fueron publicados estos dos últimos títulos en la colección **Valores actuales** de **Ediciones Ulises** que tuvo como modelo a la colección **Nova novorum** ⁵⁷, de **Revista de Occidente**, compartiendo el mismo deseo de servir de plataforma de expresión a los jóvenes dotados de "acento propio". Nada extraño, por consiguiente, que se incorporen al catálogo de **Ediciones Ulises** los nombres de Valentín Andrés Álvarez y de Benjamín Jarnés, pues como certeramente ha señalado Gonzalo Santonja,

"Valores actuales se miró, superándolo, en el modelo [...] repitió a dos de sus cuatro autores, Benjamín Jarnés y Valentín Andrés Álvarez; tenía previstos originales de los otros dos, Pedro Salinas y Antonio Espina; su programación abundaba en nombres, frecuentes en las páginas de Revista de Occidente [...] Frente al aluvión del libro político, muchas veces oportunista y si acaso

con valor testimonial, Valores actuales mantuvo una apuesta sin concesiones a favor de la literatura más experimental” ⁵⁸.

En resumen, tanto en el grupo de la **Revista de Occidente** como en **revistas y editoriales de avanzada** aparecen repetidos nombres de los colaboradores de **Las 7 virtudes** (a excepción de Botín Polanco). Coincidencias paradójicas que bien pueden explicar la confluencia de siete autores estética e ideológicamente diferenciados en la creación de una publicación conjunta. Su resultado, una amistosa antología donde halla cabida la **nueva literatura** del momento, sin exigencias de filiación estética o ideológica siempre (al igual que las colecciones **Valores actuales** y **Nova novarum**) que pueda serle aplicado el calificativo de nueva. Ausentes, por tanto, autores consagrados -ninguno de las generaciones ochocentistas, del 98 o promocionistas del **El Cuento Semanal**-. Especimen único, en definitiva, de difícil realización, tan sólo dos o tres años más tarde, cuando las circunstancias históricas y políticas exigieron a los escritores adoptar una determinada línea de actuación política y literaria. Recuérdese en este sentido apunta el juicio que César M. Arconada (tan sólo dos años más tarde de la publicación de **Las 7 virtudes**) emite sobre Jarnés, al que considera continuador de la tradición literaria pequeño-burguesa ⁵⁹.

En definitiva, dos son las diferencias que signan la peculiaridad de este volumen colectivo. La primera, la consciente y buscada independencia de cada una de sus partes. La segunda, ser muestra de las tendencias literarias, si no las más populares, sí las más novedosas de los años treinta. Sirva el somero análisis de cada uno de los capítulos de **Las 7 virtudes**, que a continuación exponemos, como prueba evidente del valor antológico de este volumen colectivo.

La templanza.

Esta primera dama (págs. 25-61) es vestida por **Valentín Andrés Álvarez**, al que Jarnés, en **Antesala**, nos presenta como

“amigo de jugar con los muy locos y de estudiar con los muy cuerdos. Lo mismo escribe un Tararí ⁶⁰ que acabará de escribir -¿Cuándo?- Los siglos de España” (pág.7).

Y es, precisamente, este juego entre locura y cordura (léase tonos graves y cómicos) lo que mejor puede definir a este capítulo. Su organización y estructura recuerda a los clásicos discursos morales en donde se intercalan, con un fin ilustrativo a la vez que ameno, facecias y ejemplos. En el platillo de lo grave, la implacable, como corresponde a un ensayo, coherencia estructural planteada de lo general a lo particular. Los presuntos argumentos de autoridad utilizados van de ideas emanadas por antiguos filósofos a modernas y materialistas teorías sobre el funcionamiento del cuerpo humano, pasando por figuras bíblicas (Noé), por la historia de la civilización o por las consideraciones de los moralistas en torno a la templanza y las virtudes a ella asociadas. En el plano de lo jocoso las historias intercaladas y las frecuentes salidas de tono mediante ingeniosos juegos conceptuales con fuerte carga humorística. Sirvan como ejemplo de historias burlonas, el chiste de los dos borrachos que creían haberse metido en el barco pintado en la pared de la taberna de tan mareados como estaban (págs. 39-40) o considerar la vida de Noé *“como una alegoría bíblica de los efectos*

del agua y del vino; porque Noé, inventor del vino y primer degustador de sus delicias, fué quien hubo de luchar con el mayor turbión de agua que cayó sobre el planeta" (pág.38).

Múltiples ejemplos pueden citarse de las burlas conceptuales, que dan al traste con la presunta seriedad de los planteamientos. Así el descubrimiento realizado por filósofos, teólogos y moralistas sobre la triple naturaleza del hombre desemboca en *"No hay hombres cabales; todos somos tercios de hombre"* (pág.27). La descripción del mecanismo del motor sensual, constituido por dos ejes y cuatro ruedas (comer, beber, amar, retozar) con su correspondiente *"zapata frenadora" (abstinencia, sobriedad, castidad y pudicia), siendo "la templanza [...] el freno de las cuatro ruedas"* (pág.31). Considera pecadores contra la templanza tanto al abstemio como al borracho porque *"El abstemio es un ser absurdo [...] al privarse de uno de los cuatro goces sensuales, practica un cuarto de ascetismo; pero el asceta es un vicioso de la virtud"* (págs. 36-36) y *"la embriaguez es una pecera donde vive el hombre que se hizo un mundo para su uso particular..."* (pág. 39). Y si, según los físicos, el hombre es un motor térmico, ha *"adoptado el mismo combustible, el carbono, la economía humana y la ferroviaria"*, sin embargo, *"el bebé se alimenta más como un motor eléctrico: enchufado a la central"* (pág.41). En cuanto a *"la aristocracia natural"*, en relación con la glándula tiroidea: *"Todos somos iguales ante la ley; pero no lo somos ante el alimento [...] No es cuestión de más o menos poder, sino de más o menos tiroides"* (pág. 50). Culminan las relaciones conceptuales ingeniosas con la del castigo del pecador ante la templanza en esta vida: *"Los obesos por glotonería son los cebones de la muerte"* (pág.57).

Este continuado juego verbal con huellas de greguería presta al discurso no sólo la jovialidad propugnada por Jarnés sino, fundamentalmente, ambigüedad: ejercicio retórico en el que el alarde de ingenio parece lo esencial. En la última secuencia (págs. 60-61) se retoma *"La idea vertebradora de estas notas: el conflicto entre la razón y la animalidad humana"* y se acusa a la templanza de aprovechar el enrejado de la razón para *"enjaular al animal humano, por lo que tiene de fiera y de ruiseñor"* (Ibid).

La ambigüedad, en definitiva, se resuelve con una conclusión extravagante, en tanto que el defensor de la templanza se torna en fiscal de su dama, al hacerla responsable de poner freno a *"esa irracionalidad profunda [...] del poeta auténtico"*. *"El lirismo es la inquietud irracional expresada en forma de arte siempre tras la reja"*. (pág.61).

La humildad.

Muy distinto tono y factura presenta el tratado sobre la segunda virtud: **la humildad**. Su autor, **Cesar M[unoz] Arconada,**

"el inventor de Greta Garbo" ⁶¹ por quien la gran farsante [...] pasea un espíritu prestado y multitraducido por el viejo y el nuevo continente" (pág.7),

desarrolla la oposición humildad-orgullo mediante un relato social breve (aunque el más extenso de **Las 7 virtudes**, págs. 63-117). La oposición entre la virtud y el pecado gira en torno a la historia de dos hermanos gemelos hijos de "Abdón Lulio. Bolsista" y de su criada quien, aun habiendo ascendido en la escala social

mediante su matrimonio con el señor, *"nunca pudo asimilarse (sic) su posición de señora, título conquistado por la casualidad de una cerradura abierta"* (pág.79). Esta *"mujer recta, fiel, sin traición posible"* (pág.68) *"Murió en el parto, desgarrada a mordiscos por dos leones en disputa"* (pág.67) es la primera víctima del relato, cual Saturno devorada por sus propios hijos.

Pero su muerte no fue infructuosa, pues Pedrín, el último en nacer, se parecía a ella *"tenía la misma cara de la madre: una cara llena, encarnada, una frente corta y unos ojos tristes, vacilantes, claros y sumisos [...]* Pedrín nacía con sus mismos rasgos, con su misma sumisión a la raza." (págs.68-69). Heredero de *"La plebeyez de la madre"* (pág. 79) y reparador inconsciente de su falta (haber dejado la puerta abierta) muestra de principio a fin una frontal oposición pacífica y heroica ⁶² a las formas de vida sustentadas en el orgullo de la clase a la que pertenece. Su desclasamiento, el ser la oveja descarriada, el hijo loco al que se deshereda y no se reconoce si se le encuentra por la calle (*"No hagáis caso [...]* Es el hijo humilde, bueno", nos dice el autor -pág.80-) lo conducen a una serie de dificultades y penurias: hambre, miseria, soledad, enfermedad; consecuencias todas derivadas de poner en práctica la sinceridad y la libertad asociadas al humilde. El consciente anonimato final (estado de indefensión absoluta en un hospital de beneficencia; pudiendo hacerlo, no se declara hijo de Abdón Lulio) y su cercana muerte aúnan los destinos de madre y heredero, víctimas ambos de una sociedad cimentada en la desigualdad social:

"Las casas de los ricos no tienen ni un solo hueco duro donde los niños puedan hacerse chichones [...] Sabéis que hay gentes desventuradas que tienen hambre, porque unos desconocidos de mala cara han quitado el gato a la portera para comérselo. Sabéis que no toda la gente borda florecitas en un bastidor, porque visteis a un mozo subir a la buhardilla, con trabajo, un enorme baúl." (págs.69-70).

Los personajes que encarnan esta vida acomodada de los ricos son el bolsista y su fiel retrato, Jeromín:

"Se parecía al padre. tenía unos ojos resueltos y una mirada firme, de dominio. Nacía para llevárselo todo [...] el carácter del padre, la posición del padre, el dinero del padre" (pág.67).

Y lo que define y configura a sus actuaciones es el orgullo. Es esta la razón de una linealidad de comportamiento nunca quebrada, aun cuando el caprichoso juego de la fortuna cambie de signo: el caer en la ruina económica no impide que sigan manteniendo las apariencias, aunque ello suponga las facturas impagadas o el hambre. Pervive en ellos esa clásica figura del escudero de **El Lazarillo**: la deshonra asociada al trabajo puede llevarlos a vivir en la más absoluta de las miserias. Todo sea por no traicionar al orgullo , pues la recompensa (la herencia de un hermano rico muerto en Brasil, en este caso) llega siempre, y los *"Antes [...]* pobres disimulados por su orgullo. Ahora serían unos ricos justificando un orgullo" (pág. 102).

Patente resulta la dicotomía ⁶³ buenos (la innominada madre y Pedrín) malos (Abdón y Jeromín); víctimas-agresores; pobres-ricos en la que se polarizan humildad-orgullo.Y es por esta manifiesta bipolarización, así como por el tratamiento plano de los personajes, por lo que consideramos a **La Humildad**

deudora de los simplificadores planteamientos dualistas del folletín y, por ello, elemento de unión entre anteriores y posteriores obras colectivas ⁶⁴.

Por otra parte, el carácter moral y social del relato de Arconada se pone de manifiesto por el tono grave adoptado (no hay un solo indicio de burla o ironía) y por la implicación del propio autor en los acontecimientos a través de disertaciones y digresiones en las que se hace uso de primeras y segundas personas del plural (con el significado persuasivo que su utilización, conlleva). Este punto de vista, característico de la omnisciencia autorial predispone al lector a una identificación compasiva con el prototipo de la beatitud humilde hecha personaje: Jeromín, así como a un absoluto rechazo del mundo de los ricos representado por una pareja de orgullosos simuladores, capaces de las mayores insidias. Aspecto moral que incide en la dualidad no matizada. A un propósito testimonial (a la par moral y social) responden, también, una serie de disertaciones digresivas sobre el orgullo como absurdo y único cimiento de los ricos arruinados; la defensa de los hijos rebeldes de las buenas familias; la contraposición entre la facilidad y dificultad de los ricos pobres y de los pobres con dinero a la hora de efectuar una compra (beneplácito, aunque sea con reservas, y desconfianza, respectivamente, por parte del vendedor).

La misma función de ejemplaridad generalizada, (en un intento de trascender, por una parte, la mera anécdota familiar y por otra la relación simplificadora y determinista de humildad-orgullo; pobres-ricos) desempeña el papel otorgado a personajes secundarios. Casos del tipógrafo y el jefe de taller ⁶⁵ que al estar dominados por el orgullo son insensibles e intolerantes; o, en el polo opuesto, la historia del rico arruinado cargador de fardos en el puerto ⁶⁶. La incorporación de estos **ejemplos** al relato atenúan la asociación mecánica de virtud - pecado- clase social. Sin embargo, el comportamiento marcadamente autoritario e insolidario de los personajes negativos (encarnan el orgullo de la palabra -el tipógrafo- y el orgullo laboral -el mecánico-), a pesar de su pertenencia a la clase trabajadora, no hace sino incidir en la dualidad moral, escasamente matizada, que sustenta la historia: los portadores de la virtud son buenísimos y los del pecado infinitamente malvados.

Planteamientos y personajes estereotipados, en definitiva, similares a los de los **novelones por entregas** y abundantemente utilizados tanto por la denominada novela burguesa, como por la novela de la intención social ⁶⁷, transmisoras de modelos ético-estéticos populares enraizados en autores y lectores.

La castidad.

Antonio Botín Polanco es el encargado de encerrarse con la tercera dama: **la castidad** (págs. 119-151). La cita que abre este capítulo correspondiente a la obra de Nietzsche **El crepúsculo de los ídolos o como se filosofa a martillazos** (pág. 121) proporciona una clara pista al lector de cuáles son los presupuestos ideológicos de partida: crítica a las convenciones morales cristianas. Las últimas palabras del tratado confirman la burlona actitud de su autor.

"... el humano deseo de ser más, el sol y las ideas, son cosas que no pueden tomarse con demasiada seriedad.

¡Ja!

¡¡Ja!!

¡¡¡Ja!!!" (pág. 151)

El tratamiento de la virtud lo aborda mediante una historia, la de Juanito, considerada en dos tiempos: uno se corresponde con el de la total absorción por "*la espalda desnuda de una mujer, que él llevaba en su mano derecha*" (pág. 24)) materializado en dos mujeres (casadas con un amigo y un socio ingeniero, respectivamente), denominadas como "ella"; absorción que supone un total abandono de trabajo, de ideas y de los beneficios a ellos asociados porque "...*una mujer que se sienta en un cerebro, echa a patadas todas las ideas*" (pág. 131). El segundo tiempo de esta historia se detiene en el despertar a la realidad de la infructífera relación

"Hasta que un día, viéndola tendida en el lecho, comprendió lo que realmente era ella, que (sic) había logrado echarla fuera. Y al abrazarla, se juntaron en sus manos todos los datos que dormían bajo el pisapapeles de su mesa". (págs. 133-134).

Despertar no cimentado en concepciones morales religiosas (huida de la lujuria = "ellas," a través de la castidad), sino en una moral práctica, vital (no exenta de acentuada misoginia).

"Ella era, como casi todas las mujeres, esa mujer que quiere tumbarse en nuestra vida y revolver nuestra cabeza [...]. Esa mujer hecha de dos mitades mal pegadas madre y coqueta [...] Una mujer a medias, por haber querido ser, sin saber, completa". (pág. 135) ⁶⁸

A esta fragmentada y fragmentaria historia, siguen secuencias lírico-argumentativas sobre la falacia del cinturón de castidad basada en las teorías nietzscheanas ⁶⁹ de la Vida como devenir constante, de la muerte como medio para nacer de nuevo, de esa voluntad de poder basada en la necesidad del eterno retorno por lo que "...*esa eternidad de la carne es la gloria del deseo*" y "*el moralista, con sus cinturones, es un cobarde criminal...*" (pág. 147).

Las técnicas utilizadas en la factura de este tratado narrativo-argumentativo sobre la castidad, son similares a las de otros autores de vanguardia. Señalaremos sólo aquellas que resultan más significativas. Así, la división en breves secuencias, constituidas por oraciones de igual brevedad, apunta hacia la tendencia fragmentaria, esquemática e intelectual propia de los novelistas deshumanizados ⁷⁰. Del mismo modo que la consideración del arte como juego asociada a una esencial ironía, se pone de manifiesto en el ingenioso y constante juego retórico de la combinación y alternancia de rimas asonantes (predominan e-a-ella-en el primer tiempo de la parte narrativa; a-a-cama-sábana-en el segundo y e-o-deseo-en las secuencias argumentativas) portadoras de un ritmo insistente que bien puede recordar el "cómo se filosofa a martillazos" del inicio. Otro recurso lúdico-rítmico, basado ahora en la reiteración de secuencias idénticas con ligeras o sustanciales variantes, es utilizado para contraponer los dos tiempos de la historia de Juanito.

Discurso, en definitiva, en donde el ritmo y la ironía son factores determinantes. De este modo el distanciamiento y carcajada que tan patentes son al principio y al final quedan, en el transcurso de la obra, enmascarados por la juguetona prosa poética del "...*perseguidor incansable de esguinces psicológicos en*

parcelas del mundo donde sólo puede triunfar una preciosa -y costosa- anatomía" ⁷¹.

La largueza.

El autor del cuarto capítulo es **José Díaz Fernández** (su virtud: **La largueza** págs. 153-171) "*quien supo traerse del Rif el único **blocao** donde alguna vez pudo refugiarse el arte*" ⁷².

El personaje que encarna esta virtud es Otilia, joven estudiante de medicina especialmente sensible a las injusticias, angustias y sufrimiento de los demás. Hija de un rico empresario conservero del norte, tras la muerte del padre la joven pretende regalar su parte de la empresa a los obreros a través de la Casa del Pueblo; pero esta cesión, tan insólita, no es posible por la propia desconfianza de tan pobres herederos. Su decisión última: vender sus joyas y vestidos y embarcar en pasaje de tercera hacia América. Allí, quizá, pudiera olvidar ese pasado de pasiva e inconsciente explotación que tanto la martirizaba y que no le había sido permitido redimir a través de la donación de sus bienes.

Brevísima narración (sólo dieciocho páginas) en la voz de un autor-personaje con evidentes ecos autobiográficos, de "**La Rusa**". Su recuerdo, al encontrarse con "*amigos de aquel tiempo, no muy lejano todavía.*" (pág. 155) es el punto de partida de lo relatado. Y es ella: "*una muchacha un poco rara lo único que dio su vida y su fortuna por las ideas*" (pág. 158) el contrapunto crítico al grupo de estudiantes antaño revolucionarios, y hoy acomodados plenamente al sistema.

"Todos los muchachos de aquel grupo participábamos de un comunismo sentimental que habría de desaparecer tan pronto como nos instalásemos en la vida, contagiados de la inevitable domesticidad española. En Otilia era fácil observar el tipo de excepción, porque al lado de la vehemencia juvenil había en todos sus actos una rectitud extraña y desusada, como si para ella las cosas tuviesen solamente un valor moral" (pág. 158).

Responde Otilia, "*el tipo de excepción*", a la propuesta, expresada por Díaz Fernández en **El nuevo romanticismo**, de la imprescindible participación activa de la mujer en la sociedad como elemento de cambio; al ser capaz, por su peculiar sensibilidad, de comunicar una nueva percepción del mundo, una nueva concepción de la vida, transformación, imbricada a su vez, en los cambios ideológicos y estéticos de 1930. ⁷³

Relevante resulta, en este sentido, el que sea este utópico personaje femenino la exclusiva protagonista del relato, y que, asimismo, sea el único componente del antiguo grupo juvenil dotado de la fuerza e independencia necesarias para superar esa "*inevitable domesticidad española*". Sin embargo, como decíamos, el comportamiento heroico, basado en la fidelidad a unos presupuestos ideológicos no es comprendido ni aceptado por aquellos a quienes va dirigido. ⁷⁴ Se plantea así un tema constante en la obra del autor de **La Venus Mecánica**: la dificultad de integración del intelectual en el movimiento revolucionario. Dificultad representada en este relato de tono autobiográfico ⁷⁵ mediante una gradación que va de la inviabilidad del deseado cambio social y político por su imposibilidad (Otilia, La Rusa), a la renuncia de ideales (Andina y los demás) pasando por la indecisa nostalgia (narrador). Enfrentamiento

gradual, en definitiva, entre teoría y praxis que impiden a esta "*Misionera de un ideal de renunciamento y pobreza...*" (pág. 171) integrarse en la opción política y vital deseada "...se había perdido para siempre en el estruendo del mundo" (ibid) pues "... los héroes y los mártires [...] mueren electrocutados de ideal" (pág. 158).⁷⁶

Manifiesto es el esquematismo tanto de acciones como de personajes; tan sólo unas pinceladas los definen. Sirvan como ejemplo las referencias a los años de adolescencia de la protagonista (transcurridos en un colegio de monjas y determinantes en sus actuaciones posteriores como estudiante revolucionaria o como rebelde heredera) que tan sólo ocupan algo más de una página (págs. 158-160). Este escaso desarrollo pudiera venir dado tanto por la brevedad del relato como por la adopción de una técnica análoga a la de las parábolas bíblicas. De hecho, el rememorativo relato se abre con una cita del **Libro de Isaías** (pág. 155) relativa a la acumulación de bienes mediante suma de herencias.

El tono, en fin, es grave en todo momento, al modo de Arconada⁷⁷, si bien el relato de Díaz Fernández carece de digresiones ejemplificadoras y del marcado dualismo que en aquel observamos.

La paciencia.

La quinta virtud es la **paciencia**, (págs. 173-196) su autor "*Antonio Espina, el garboso cronista de Candelas, el poeta de la imagen en cualquier momento perfilada para matar al filisteo y al cuco...*"⁷⁸.

Subtitulada **O Eliú, hijo de Barachel** en quien, supuestamente, se proyecta esta virtud, tan sólo mencionada una vez a través del adverbio "pacientemente" (palabra inicial del capítulo titulado **Renacimiento**).

Común resulta este escamoteo nominal con la anterior historia de Otilia, personaje de Díaz Fernández, así como la adopción de técnicas narrativas cercanas a las de la parábola. Eliú, el hijo de Barachel modelo de **mancebo fuerte y vírgen** de las malicias del mundo, es pervertido por una sociedad injusta y arbitraria que lo obliga a adaptarse a ella si quiere sobrevivir. Estructurada en siete breves capítulos titulados significativamente, cada uno de ellos presenta distintos momentos en la vida del personaje acordes con la progresiva capacidad de conocimiento de sí mismo y del mundo. Comprueba en I (**En la ciudad**) lo necesario del dinero para comer y vestirse; en II (**El pan y el fresno**) las distintas formas de ganar dinero (gremios de oprimidos, prestamistas y privilegiados) y cómo a él solo le es permitido la de cargar fardos "*Desde ese día comió. Mal pero comió*" (pág. 183); conoce en III (**Idilio**) las convenciones sociales en torno "*a la víscera cardíaca*" (gradación: amor idealizado, amor doméstico, amor mercenario), en IV (**Acoro**) que el destino reservado al "*apóstol de los oprimidos*" (pág. 187) es la cárcel. Finaliza aquí la etapa formativa del Hijo de Barachel. En el capítulo siguiente, **Rendimiento**, pone en práctica tres normas de conducta extraídas de su experiencia pasada :

1ª "*Jamás nucir por causa alguna el propio bienestar.*"

2ª "*No fiar nunca en la honorabilidad ajena.*"

3ª "*Hacer gimnasia facial todas las mañanas a fin de proveerse de los rostros que hacen falta* -Los

agradables y pachones, principalmente" (pags. 188-189).

Sus actuaciones, basadas en estos principios, lo conducen a la riqueza, a la adquisición del rango de noble y al primer ministerio de *"Su Magnificencia el Príncipe"*. Nuestro protagonista arrojándose a los buenos ha llegado a buen puerto mas un **Traspiés** -cap.VI- *"perdonó de la pena capital a un célebre agitador revolucionario"* (pág. 192) le obliga a huir de la ciudad. Se cierra así el camino iniciado por Eliú, en **Antelación** cuando al encaminarse a la ciudad se encuentra con un *"viejo mendigo"* de *"enigmática sonrisa"*, quien declara, ante la reiterada pregunta del joven sobre su identidad, *"-Soy vos. Vos mismo al terminar el periplo que comenzáis ahora. Un periplo eterno, que terminado, empieza y, sin razón, perdura. Os lo advierto"* (pág. 177). Con análoga declaración se cierra el último capítulo; **Postrimación** (pág. 196)⁷⁹. Cambian los personajes pues el *"anciano vagabundo"* del capítulo final es aquel que *"conoció su naturaleza cierta"* (pág. 194) el hijo de Barachel; sin embargo, su fisonomía, sus relaciones y sus palabras son idénticas a las del primer anciano. Merced a esta doble identidad, Eliú funciona como símbolo de dos etapas de la vida del hombre; la juventud y la vejez, signadas por la ingenuidad, y por la indiferencia y el tedio que siguen al conocimiento de la realidad, respectivamente.

El mito nitzscheano del eterno retorno, representado a su vez en el desdoblamiento de estos personajes, viene reforzado por una estructura narrativa circular y recurrente. Así el último capítulo repite, prácticamente, el primero; hay cambio en los signos de puntuación y en algunas palabras o expresiones, pero tan escasa variabilidad no afecta a su eficacia como recurso literativo. Una de las más curiosas variantes es la adjetivación aplicada a Eliú: *"incauto jovencillo"* (pág. 177) frente a la utilizada para el innominado joven del final: *"mágico adolescente"* (pág. 196).

Por lo hasta aquí expuesto podría pensarse que el tratamiento dado a **La paciencia** se ajusta a planteamientos y estructuras narrativas clásicas indicadoras, por una parte, de cierto paralelismo entre este quinto tratado de **Las siete virtudes** y el cuarto y el segundo obras, respectivamente, de José Díaz Fernández y César Muñoz Arconada; por otra, de ruptura con la estética, expuesta en su **Luna de copas**⁸⁰, sobre la novela como algo desarticulado y monstruoso, al actuar el novelista como ciego mezclador de descripciones, diálogos, personajes. Ceguera evidentemente no aplicada en este breve relato en tanto que la estructuración y coherencia del conjunto y de cada uno de sus capítulos es manifiesta.

Sin embargo, las innovaciones vanguardistas cohabitan en esta narración en apariencia tradicional. Una de ellas ya ha quedado señalada: las reiteraciones textuales. A ésta hemos de añadir el uso de técnicas distanciadoras, más llamativas aún por la omnisciencia neutral del narrador. A este distanciamiento coadyuva la indeterminada y confusa ubicación del espacio y tiempo narrativos⁸¹ y el ingenioso humor desplegado, con profusión, en los capítulos finales correspondientes al ensalzamiento y huida del protagonista⁸².

A un mismo fin distante y selectivo cabe atribuir el uso de palabras poco frecuentes tales como: **cultismos** (*ergástula*, *nucir*, (p. 188)); **claves semánticas ubicadoras** del relato ("*nabi*" -pág. 179; "*Durindaina*"⁸³ y "*Parazonio buído*" (sic. -pág. 182-); **desplazamientos significativos** no frecuentes ("*escabel*" como persona o circunstancia de que uno se aprovecha para medrar -pág. 181-; o "*mote*" como empresa de los antiguos

caballeros en justas y torneos -pág. 1980-) que se prestan a la dilogía humorística; o tecnicismos botánicos con traslaciones significativas metafóricas ("fresno", árbol de tronco de madera blanca y apreciada, se asocia a pan y sirve de título al capítulo II; "Ácoro", planta de la familia de las aráceas de hojas angostas y puntiagudas, de raíces que se enredan a flor de tierra, es el nombre del capítulo IV, en donde Eliú es "conductor de masas"). Lugar hay, incluso, para el neologismo: acertado en unos casos ("aferruzo" de aferruzado, como sinónimo de ceñudo iracundo; (pág. 179) "semenolítica", palabra compuesta con la que se adjetiva a esa "misteriosa función endocrina" -el amor- pág. 184) innecesario, e incluso incorrecto, en otras ("tranquilismo" -pág. 187-; "longicua", aplicado a la barba, por el arcaísmo luenga. La "sonrisa de enigma" que acompaña a esta "auténtica barba longicua" no justifica su equivocado uso). El propio subtítulo del tratado es sobradamente indicativo de este gusto del autor por insólitas asociaciones: Eliú, el personaje que encarna la paciencia, hijo de Barachel (su significado es "jefe de los alguaciles") se enfrentó, no de forma paciente, al prototipo bíblico de la paciencia: Job ⁸⁴.

En suma, la mezcla de estructuras narrativas tradicionales y renovadoras, señas de identidad de este capítulo, resulta significativa por dos razones. La primera porque auna las tendencias estéticas de los capítulos de **Las Siete Virtudes**. La segunda porque es una clara muestra de como es posible renovar las fórmulas narrativas heredadas mediante su transformación o negación, ⁸⁵ acierto que Espina comparte con Benjamín Jarnés.

La caridad.

Llegados a la penúltima "celda" el acompañante de **La Caridad** (págs. 197-213) es el

"...monstruo de cien pupilas por quien las cosas se abren las entrañas hasta la crueldad [...] Ramón Gómez de la Serna, cardenal por derecho propio en todo grande o pequeño cónclave literario." (pág. 8)

y es esta proteica mirada, basada en la experiencia cruel

"...la caridad es sórdida y busca a los sin nombre, a los burócratas de la ciencia, a los deformes totales, nunca un caso de bohemia gloriosa..." (pág. 200)

el punto de partida y de articulación de este ensayo.

El texto se divide en breves secuencias sin título y en cada una de ellas la caridad se personifica a través de distintos tipos de mujeres. Por su físico: "*mujer flaca y vieja*" -ibid- y por sus actuaciones: avara, usurera, prestamista, autoritaria para con los humildes a quienes supuestamente socorre (págs. 202-203). Estas imágenes basadas en la experiencia del autor ("*según mi comprobación*") resulta ser la contrafigura de su habitual representación como "*hermosa ...matrona opulenta que es capaz de dar la leche de sus senos al que se le acerque a ella famélico*" (pág. 200). Formas de existencia real de una de las "*tres gracias tristes*" (son las otras la Fe y la Esperanza -pág. 199-) esbozadas mediante significativos trazos, de tal modo que el multiforme aspecto de cada una de las personificaciones de la virtud (poco virtuosa) resulta ser un todo único signado por la sordidez, el egoísmo, el hipócrita culto a las apariencias. Como marca unificadora

de este común sustrato en la aparente diversidad, cada secuencia se inicia con la anáfora "Doña Caridad" o "La Caridad" seguida de las distintas fisonomías que ésta adopta: representación legendaria, burocrática, falsa benefactora, pública (instituciones), mujer cruel, organizadora de bailes sociales, dueña de una casa de juego, enemiga de la revolución social, la suntuosa del sorteo de Navidad (anfitriona de cincuenta necesitados a los que invita a café con media tostada y chorizo, escandaloso despilfarro para persona tan avara) y, finalmente, la única que verdaderamente responde a lo que a la caridad se le atribuye (la donación desinteresada) encarnada en su portera parisina.

Las motivaciones de tan heterodoxo y acre tratamiento a su dama quedan apuntados en la primera secuencia y claramente evidenciadas en la última. Así, mediante un enfoque personal y directo (uso de la primera persona) el lector conoce la estancia del autor en París, desde donde cumple con el "encargo" solicitado ⁸⁶ en una situación personal poco propicia para escribir sobre esta virtud, convertida en malévol paradoja:

"Y Doña Caridad, tan pomposa, paseándose por el domingo de mi hambre radical!

¡Qué paradoja estar escribiendo este capítulo que tengo encargao cuando sucede una cosa así!"
(pág. 210).

De la figura de mujer vieja y flaca (primera secuencia) y a través de otras representaciones negativas de la virtud, llegamos a la Caridad encarnada en la cara de su generosa portera parisina que, ante su petición de veinticinco francos, le proporciona treinta. Pero ni siquiera ante la generosidad demostrada, como representación de la virtud, ésta alcanza una configuración plenamente positiva, pues la bondad se tiñe de maldad cuando actúan como "porteras de la vida" (pág. 212). No obstante ser esta figura imperfecta: *"el único rostro que puede adjudicar a la Caridad [...] el pobre escritor que desde aquí escupe al mundo vacío de Caridad"* (pág. 212).

Esta personalísima reflexión tildada irónicamente de ensayo por su autor (pág. 212) puede ser considerada como una pequeña (dada su corta extensión, tan sólo dieciséis páginas) muestra de **ramonismo** pues en ella comparecen bastantes de los rasgos definidores de la polifacética obra del histriónico conferenciante y fundador de las tertulias de **Pombo**. Así, las argumentaciones sustentadas en una lamentable situación personal de precariedad crean las condiciones para que la máscara literaria y la humana se superpongan y lleguen a confundirse, confiriendo al escrito (tras el deformante espejo de lo real opuesto a lo legendario), un indudable toque de veracidad vivida. La verosimilitud de la experiencia viene, además, potenciada al adquirir una aplicación genérica; la anécdota individual queda trascendida al proyectarse a otros sectores sociales desfavorecidos. Así la vivencia del hambre, presentada como contrafigura de la caridad, puede ser causa de hiperbólica muerte, en *"un alma excepcional"* (pág. 209), el escritor; pero, también, es la causante de los *"pozos de injusticia"* (pág. 211) del mundo porque

"mientras no exista el bono para una comida en moneda de pan y carne que poder recoger sin menoscabo [...] naufragará toda su virtud aparente y será monstruoso el gesto impasible y encristalado de sus tiendas de comestibles" (pág. 211).

Indudable constatación crítica del escaso papel que la denostada virtud cumple en las soluciones a las injusticias sociales, por lo que realmente es como si no existiera. De ahí su infructuosa y absurda búsqueda *"El día de la revolución social..."* (pág. 207) pues *"no se encuentra a Doña Caridad porque habrá huido al extranjero, donde tenía impuesto su dinero..."* (Ibid) . Negativa proyección social de la virtud (el que su tratamiento sea jocoso no invalida la crítica), que bien puede, cuando menos, poner en duda la opinión hartamente generalizada ⁸⁷ del sistemático escamoteo de la realidad y de los problemas de su tiempo en la obra de Ramón Gómez de la Serna ⁸⁸.

El "procedimiento madreporico" al decir de Cansinos-Assens ⁸⁹, el fragmentarismo o el amontonamiento, propios del estilo **ramoniano**, son también perceptibles en **La Caridad**. Sin embargo, aquí no suponen un escollo argumental o estructural, bien al contrario se nos revela como recurso potenciador de la caleidoscópica mirada que abarca la compleja representación de la virtud. Además, ya quedó señalado, la reiteración de su nombre al inicio de cada secuencia parece indicar una clara intencionalidad de coherencia textual.

En cuanto al uso de la greguería, asociado aquí a una acentuada Misoginia, tampoco falta. La frecuencia de la representación negativa de la caridad viene estructuralmente determinada por la adopción de rostros femeninos para darle vida. Algunos ejemplos: La secuencia sexta (págs. 204-205) formada por tres párrafos queda resumida en : *"Las mujeres, cuando hacen la caridad tienen un gesto más cruel que cuando hacen el amor. Son más imponentes"* (pág. 204). Otras *"Doña Caridad es un fantasmón, con manteleta y paraguas, que vive con un viejo que le saca todo lo que puede"* (pág. 201); *"La Caridad más suntuosa de España es la de la cola del sorteo de Navidad"* (pág. 208); *"Son domingos los días de hambre, porque todo está cerrado para uno"* (pág. 210) o la que cierra el **ensayo**: *"...las porteras, por esa emoción de su importancia, son la caridad suma"* (pág. 213). Ornamentaciones no digresivas, ni regresivas las de estos y algunas otras; destellos verbales ingeniosos, en fin, que contribuyen a crear este personal estilo directo, espontáneo y brillante.

Por otra parte, la falsa apología de **La Caridad** situada entre lo real y lo ficticio, lo grave y lo grotesco, lo individual y lo colectivo, la crítica y el humor, permite enlazar el ensayo del "Cardenal" con las creaciones de sus discípulos: (Valentín Andrés Álvarez, A. Botín Polanco y, en menor medida, con A. Espina) que también colaboraron en **Las 7 virtudes**.

La diligencia.

La última virtud (nótese la paradoja) **La Diligencia** (págs. 215-258). Su autor, el mismo que el del original prólogo de **Las Siete Virtudes**, rotulado **Antesala** (págs. 7-24) y coordinador de tan, en apariencia, dispar obra colectiva: **Benjamín Jarnés**. Su humilde presentación reza así: *"...Y en fin, aquí estoy yo; porque alguien tenía que completar la nómina"* (pág. 8).

El ropaje con que viste a su dama adopta formas propias de estructuras narrativas de vanguardia. Cuatro capítulos numerados y no titulados son su soporte externo; a través de ellos, siguiendo múltiples

sendas y vericuetos, se narra una historia con simplicísimas resonancias folletinescas ⁹⁰. Su asunto es el encuentro, en un viaje en autobús, de Adolfo (director de una sucursal bancaria de un innominado pueblo) y de Lolita, joven dinámica y moderna. Llegada a la ciudad; tarde de lenta espera para el provinciano y de frenética y banal actividad en Lola. Reencuentro en las primeras horas de la noche; accidente de automóvil; un niño atropellado, preocupación por acallar a los periodistas, y a los padres; noche de insomnio en un hotel. De madrugada vuelta en el primer autobús al pueblo; Matilde (la mujer) se sorprende de su súbito regreso (mandó un telegrama justificando, por la dificultad en el cobro de una libranza, su necesaria permanencia de un día más en la ciudad) y le cuenta, alarmada, la noticia aparecida en **El Eco** sobre el atropello de un niño por dos "infames amantes".

La **anécdota** es tan sólo un sutil entramado que da cabida y curso a una serie de reflexiones realizadas a través de los personajes y/o de la voz autorial, sobre cuestiones varias: la velocidad, el tiempo, la realidad, el amor, la hipocresía moral, las ciudades, el planeta, el universo... y la diligencia.

A tan escasa importancia argumental, ha de unirse la poca individualidad de los personajes, pues aunque todos ellos (tanto principales como secundarios) están dotados de nombre propio, esto no supone una neta diferenciación psicológica. Se trata, más bien, de individualidades genéricas cuya nominación en el relato no tiene otro fin que el de una cómoda representación-identificación por parte de autor-lectores. Así, Adolfo responde a un prototipo, el del acomodado habitante de un pueblo que, como él, está sometido a la lenta tradición, opuesta a la acelerada vida moderna de la ciudad próxima (Madrid). ⁹¹ Aquí, de vez en cuando, acude por motivos profesionales, lo que le permite "*añadir nuevas experiencias vitales a la monótona sabiduría del texto conyugal*" (pág. 242). Es, en definitiva, "*...el hombre débil del que [...] hablan todas las Escrituras*" (Ibid).

Su polo opuesto es Lola-Lolita "*...la famosa mujer fuerte de que tanto se habla después de la Escritura...*" (Ibid). Arquetipo de la mujer culta, moderna e independiente responde a la nueva figura femenina, tan de moda en los años veinte. La irrupción de esta dinámica joven altera, aunque tan sólo por algo menos de un día, la ordenada vida de Adolfo ⁹². Y es, además, la contraposición, centrada en las distintas concepciones que ambos tienen sobre el amor y el transcurso del tiempo, el pretexto para dar consistencia ensayístico-narrativa a reflexiones sobre estos temas y otros (el planeta, la hipocresía...) con ellos relacionados .

Las técnicas utilizadas en la exposición de estos temas van del estilo directo (a través de entrecortados diálogos) al indirecto libre (marca del carácter reflexivo de los monólogos interiores de los protagonistas). A estos se superpone la reflexión de la voz narrativa, constituyendo un todo continuo que no siempre es posible deslindar. Técnica contrapuntística que permite trascender la **realidad plana** en la que hubiese desembocado la banal historia de estos despersonalizados protagonistas. A este mismo fin de transformación de estructuras novelescas, responde el protagonismo desempeñado por dos medios de transporte, símbolos, por una parte de la duración temporal y su carácter relativo y, por otra, de espacios proclives al encuentro amoroso en su primera fase: la del conocimiento. Son ellos "*la diligencia*" ⁹³ [que]

continúa allí acurrucada, maltrecha, lamentable " (pág. 217) y "... el impaciente autobús, panzudo, paquidérmico de color de azufre" (pág. 218). A través de su configuración temporal: lentitud, cierta rapidez, se prolonga esa matizada contraposición entre el banquero y la moderna joven en los primeros estadios del sentimiento amoroso. Es Adolfo un nostálgico de los antiguos viajes que duraban un día entero y le permitieron conocer "la edad antigua, media y contemporánea" de Matilde (su mujer);

"Tres meses después planearon juntos la edad futura y un año más tarde se casaron. ¡Oh, viajes patéticos! Erais símbolo del gran viaje de nuestra vida (pág.225)

mientras que el "precipitado viaje [...] nutrido por la fría industria" (ibid), convierte

"Cualquier fantasía interior [...] en una novela corta, de esas de quiosco, en las que apenas tienen tiempo de saludarse los amantes; en que, aún suponiendo que lleguen -precipitadamente- al epílogo más inconfesable, nunca llegan a rozar la médula de su personalidad" (pág. 22) ⁹⁴.

Contrario es el juicio sobre los viajes en autobús de la impaciente Lola, (envidiosa de la suerte de sus amigas, quienes, en el tiempo que dura el viaje en autobús, han logrado atravesar España en avión) por lo interminable de su tiempo (tres horas)

"El autobús debería estar subvencionado por la Liga del Fomento de Matrimonios [...]. Ya sólo en uno de estos perezosos vehículos -¡tan insoportables!- puede desarrollarse esa comedia amorosa que comienza, como todas, por una exposición, se sumerge luego en un laberinto y acaba en un epílogo infantil". (pág. 228) ⁹⁵

No obstante esta disparidad de criterios, el **momento** fugacísimo de paso del "panzudo paquidermo" por el túnel se convierte en verbalización iniciática de algo que puede devenir en **estado**, si las **opuestas vivencias de la pareja** sobre el tiempo alcanzan un mínimo punto de inflexión.

La ciudad (Madrid) ⁹⁶ será el nuevo espacio en donde ha de producirse el cambio que permita a Adolfo **llegar** al encuentro definitivo con esta mujer que cifra su identidad en una absoluta independencia de las servidumbres del amor, hacia el que muestra una actitud claramente pragmática y expeditiva:

"Dejar de pertenecerse es comenzar por no existir. Yo -Lolita guiña un ojo- he suprimido de mi vida toda esa técnica erótico jurídica" (pág. 241)

"¿Iba usted, definitivamente, a hacerme el amor?. Tiene cerca de una hora: Luego puede seguir mi programa". (pág. 254).

Ante tan dinámica fortaleza, no cabe sino la renuncia, en el personaje más débil, a la concepción de lento transcurrir temporal asociado al amor:

"-... Cambiarás de compás. Quiero alegrarte la vida.

¿En un avión? -piensa Adolfo - ¿En un auto, a ciento treinta por hora? ¿Y el pensamiento? ¿y el amor...? Pero ya ha perdido su timón. Se deja llevar a la calle, meter en un coche..." (pág. 255).

Sin embargo, la duda, trocada finalmente en abandono a los valores de la **mujer fuerte**, se ha ido fermentando a lo largo de una lentísima (acorde con el carácter del hombre débil) tarde-noche de espera sentado en el rojo diván del casino, igual al del resto de los casinos del mundo. Receptáculo autofágico de

perezosos desde remotos tiempos, sirve a nuestro autor (a través del monólogo del personaje con interferencias simultaneadas del narrador) para formular una serie de reflexiones críticas sobre la perniciosa influencia de las religiones y sus lentas y presuntuosas actividades litúrgicas (págs. 249-250) y sobre la hipocresía social evidenciada en la duplicidad del código moral burgués en lo que concierne al sexo:

"Gabinetes discretos. Jóvenes discretas. La ciudad está empapada de discreción [...] ¿Es que una sociedad no podrá subsistir sin esas zanjas?" (págs. 251-252).

Son la lectura de secciones de anuncios y religiosas (considerados como las más lentas de todas las de un periódico) las que dan pie a estas reflexiones. En ellas se intercala un repaso a los "*fantasmas interiores*" (pág. 247-248) de Adolfo. Los amorosos son convocados y se resumen en algunas novias y amigas, lectura de textos eróticos y, **aventuras cotizables**. También aparece el fantasma del deber, motivo de su visita a la ciudad, pero en estas horas de suma pereza es rechazado.

Reflexiones unas y otras interrumpidas por dos llamadas telefónicas de Lolita solicitando ser esperada. Esta distancia espacial, subsanada por el delgado hilo telefónico marca una vez más el antagonismo entre los personajes: lento, improductivamente reflexivo, irresoluto, indeciso, el **héroe** situado en un escenario reducto de la tradición y del pasado. Su contrafigura, el bullicio vertiginoso del exterior, de la gran ciudad en donde la **heroína** se sumerge durante unas horas igualmente vertiginosas. Los dos ámbitos de este nuevo escenario, (el de la gran ciudad), representativos de lo cerrado e inmóvil y de lo abierto y dinámico, como sinopsis de la distinta percepción del mundo de los protagonistas, incide una vez más en la imposible definición objetiva del transcurrir temporal.

La imprecisión de esa realidad a la que llamamos tiempo, asociada de manera recurrente a los escenarios y personajes del relato, proyecta su indefinición a otras realidades: el planeta, el espacio, la vida:

"El planeta sigue forjando sus paisajes [...] cultiva al menudeo esos grandes embustes que se llaman la campiña, el oleaje, el torbellino multitudinario... Pero, desde una avioneta, todo queda destruido, excepto -muy borrosos- los confines [...]"

"El planeta Tierra continúa siendo cursi... Estos hombres y mujeres, reunidos aquí al azar, en este insoportable coche que apenas avanza a sesenta por hora, en esta carreta indigna del siglo, ¿qué pensarán de la vida, del tiempo y del espacio?" (págs. 231-232).

Y si la realidad perceptible (en definitiva el propio discurso narrativo) se presenta con contornos muy borrosos, no podrá serlo menos esa otra realidad, más imprecisa aún por tratarse de una supuesta virtud: **La Diligencia**, tema de esta obra de "género intermedio" de Jarnés.⁹⁷ En efecto, las definiciones que de la virtud y su antagonista, la pereza, nos da el autor introducen elementos de distorsión pues contravienen las comunes ideas aceptadas de diligente, como sinónimo de rápido y perezoso, como ocioso. La diligencia es definida como "*la capacidad de obrar atentamente previendo en cada objeto la propia vibración*" (pág. 224); "*Atención: capacidad de contemplar*"; "*el precipitado -o el veloz- pasan por todo sin verlo, y, en consecuencia, sin gozarlo*" (ibid), mientras que

"el diligente hace vivir de nuevo cuanto toca. Diligere es tanto como amare" (ibid).

Consiguientemente, *"El ocioso puede ser diligente, pero el precipitado siempre es holgazán"* (pág. 225). Estas instantáneas definidoras de la diligencia en las que se entrecruzan la vida, el amor y el tiempo, explicarían el porqué de la importancia dada a estos conceptos a través de personajes, y lugares, a la vez que permiten asociar a la diligencia, contradictoriamente, con los personajes protagonistas. En este sentido la diligente Lola resulta ser, por su febril actividad una indudable holgazana; mientras que el banquero, al menos por esas ociosas horas de espera en el Casino, parece ser diligente. ¿Lo es en realidad?. No, si tenemos en cuenta las consideraciones del autor en torno al distinto rostro del ocio dependiendo de sus cultivadores.

"...un modelo de diligencia para hombres de meditación [...] El filósofo y el artista han encontrado un precioso diamante: el ocio. Cuando el financiero quiere negociar con él, se le convertirá en un pedrusco del arroyo.

Ocio: huevo divino donde se empolla el genio" (págs. 248-249).

Sentencia, no exenta de ironía, que nos conduce a la imprecisión de límites entre el pecado (la pereza) y la virtud (la diligencia) fortuna tan sólo dada a una selecta minoría: la de los genios. Tan selectivos destinatarios (en ningún momento son asociados rasgos de genialidad a la figura de Adolfo) clarifican tan sólo en apariencia ⁹⁸ el triunfo final de la lenta tradición y el consiguiente fracaso del impulso vital encarnado en Lola:

"La vida diligente de Adolfo estuvo a punto de ser atropellada por la vida de Lola. Afortunadamente brotó de la calle una víctima que contuvo la irrupción" (pág. 257).

Llamativa resulta la oposición vida diligente/vida, donde la ausencia de adjetivación realza el inherente significado de la existencia. Sencillo juego verbal, aparentemente, que nos permite asociar a éstos tres personajes: Adolfo, Lola, víctima (el niño atropellado) con aquellos otros tan característicos del folletín: víctima-salvador-verdugo. La alteración y confusión que en sus funciones se produce (es el niño atropellado el salvador de aquel que pudo ser víctima -Adolfo- del vitalismo de Lola: verdugos, a su vez, de la inocente víctima -el niño- por lo que son calificados con el epíteto definidor de "infames" de claras resonancias folletinescas) va encaminada, una vez más, a conseguir un distanciamiento, mediante la parodia, de esa otra **realidad** llamada folletín.

El final enigmático de la heroína-verdugo y víctima: *"Lola da su vuelta de campana sobre el puente de Toledo con la cara partida en dos por una venda negra"* (pág. 258)

puede también ser explicado por este fenómeno de **distorsión de las claves**, de aquellas lentas historias de amor con "epílogo infantil" tan contrarias al dinamismo de este personaje. Cobra así sentido esta "vuelta de campana", a modo de avión, de la amante de la realidad y la "venda negra" que cierra y enmarca el relato⁹⁹.

La conjunción de ocio-diligencia (a la que nos hemos referido en anteriores líneas) como favor excelso dispensado a los genios, permite, por una parte, establecer un nexo entre el primer ¹⁰⁰ y último capítulo de **Las 7 Virtudes** y, por otra, marca el escepticismo con que están planteadas las supuestas defensas de cada una de las damas en esta obra colectiva. Sintomática es, en este sentido, la cita inicial a

este capítulo séptimo *"La pereza es madre de toda psicología. ¿Cómo? Entonces la psicología ¿es un....vicio? NIETZSCHE"* (pág. 218) ¹⁰¹. Interrogantes del filósofo alemán que enlazan con esta otra cita de Antesala (debida también a la pluma de Benjamín Jarnés) sobre la falacia de la virtud *"La virtud es nuestro mayor equívoco"*. Tal afirmación que el prologuista hace suya, supone una indudable postura crítica ante las virtudes presuntamente defendidas por cada uno de los colaboradores y que se resuelven en acusación, más que en defensa. Siendo, precisamente, esta crítica de la virtud uno de los aspectos que proporcionan unidad al volumen colectivo.

En el análisis sobre cada capítulo, hemos puesto de manifiesto como ninguna de las virtudes tienen cabida en el mundo: bien sea por su inexistencia (Caridad, Paciencia y Castidad), bien por su errónea aplicación según los valores morales tradicionales (templanza y diligencia), bien por la imposibilidad de su aplicación o triunfo, debido a unas injustas causas sociales (humildad y largueza). Se cumple así lo anticipado en Antesala (pág. 23). *"Acabarán las virtudes por donde empezaron, por no existir"*.

Considérese suficientemente probado el valor de **Las 7 virtudes** como **antología de la nueva literatura** tanto por la diversidad de estructuras narrativas que lo conforman, como por la especial significación literaria de sus colaboradores. Diversidad en modo alguno sinónimo de incoherencia, dado el carácter independiente de cada uno de sus capítulos y de la común hermandad (pese a las diferencias de enfoque) crítica ante el tema unificador de la obra: el papel que desempeñan las virtudes en el comportamiento individual y social.

3.5.2. Las 7 Virtudes como discurso colectivo.

La notoria originalidad de **las 7 Virtudes**, expuesta en el apartado anterior, no lleva aparejada su total desconexión con las demás obras escritas por distintos autores. A los aspectos comunes entre éstas y aquellas, así como a la especificidad de sus planteamientos dedicamos las líneas que siguen.

Ausencia de plan previo.

La incomunicación entre los colaboradores, como baluarte y rasgo definidor de la multiplicada tarea, es una constante en la serie de novelas que nos ocupa. Ha de exceptuarse **La diosa nº 2** en donde la originalidad de la obra, según explícita declaración de sus autores, reside en haber sido escrita en planificada y leal colaboración. ¹⁰²

Sin embargo, la ausencia de plan previo con resultados de peligrosa incoherencia para la estructura narrativa, sólo se pone de manifiesto en **Las Vírgenes Locas** y en **Cien por Cien**. Las restantes producciones colectivas, a pesar de sus declaraciones iniciáticas de obras no planificados, escapan a la distorsión estructural, merced a la labor oculta de sus coordinadores.

Este es el caso de **Las 7 Virtudes** y por ello adquieren significado específico las advertencias que Benjamín Jarnés en Antesala hace al curioso e inteligente lector:

"Este libro ha recogido en desiguales celdas separadas [...] a los siete autores [...] Ningún escándalo. Cortadas las comunicaciones entre los reservados [...] Pero [...] si cada reservado

aparece hermético, inviolable, no lo es tanto que no pueda un curioso levantar la techumbre y presenciar-con sana pupila- la septiforme tarea" (pág. 8-9).

Cobra, asimismo, sentido el efecto de cohesión entre los independientes capítulos gracias a un enfoque común, el crítico, aplicado por cada autor en el distinto tratamiento de la virtud que le ha sido encomendada por el coordinador. Recordemos la declaración explícita de Ramón Gómez de la Serna de estar respondiendo a un encargo cuando escribe sobre **La Caridad** en París.

Originalidad y novedad.

El prurito de originalidad es otro rasgo común a la modalidad de obra colectiva, pero en un sentido estricto sólo es conseguido por la iniciadora del género, **Las Vírgenes Locas**, y por **Las 7 Virtudes**. El irónico interés del coordinador (**Antesala**, págs. 17 y 18) por aclarar la escasa relación entre la obra hispana y su homóloga gala, **Los Siete pecados capitales**, es claro indicio de novedad, en tanto que predispone a críticos ("*El mal crítico tiene mucho de ratón*" -pág. 10-) y a lectores ("*El mal lector [...] prefiere [...] mirar[...] por el ojo de la mezquindad*" (Ibid) a realizar una lectura inteligente). Por muy "*ratonil*" (ibid), en suma, que sea la interpretación de críticos o lectores, resulta clara su novedad con relación a las restantes obras hispanas escritas por distintos autores, al tratarse de un volumen antológico bien representativo de la *nueva literatura*.

Encargo editorial

La existencia de las producciones colectivas, de manera más o menos directa, está mediatizada por el encargo de una editorial o revista. A esta motivación, escapan la primera de las novelas del XX: **Risas y Lágrimas**, que se presenta al lector como divertimento ingeniado por sus autores, y **Frente a la vida**, con ausencia de declaraciones programáticas. La dependencia editorial de **Las 7 Virtudes** se hace explícita en **Antesala**:

"Presento a siete esclarecidas damas [...] Presento a otros tantos servidores suyos -amantes o empresarios?- a cuya solicitud fue encomendada por una casa editorial el vestir o desnudar-literariamente- a estas honestas damas" (pág. 7).

Y más adelante, en la segunda secuencia integrada en su mayor parte por la transcripción de su reseña sobre **Los Siete pecados capitales**, insiste Jarnés en esta misma dependencia editorial, aunque aplicada a la obra francesa.

"Siete viejos temas en manos de siete escritores inteligentes pueden dar por resultado un libro curioso, divertido. Quizá un libro de éxito. Un libro cuya concepción se debe... al editor, puede muy bien ofrecer interés cuando para realizarlo se apela a un grupo de excelentes obreros: Jean Giraudoux, Paul Morand, Pierre Mac-Orhan, André Salmon, Max Jacob, Jacques de Lacretelle y Joseph Kessel".

Sin embargo, las consideraciones en torno a la calidad e interés de la obra sustentados en la inteligencia y excelencia profesional ("obrerros") de los "siete escritores", aunque supeditados (algo inevitable pero no determinante) a la iniciativa de "su editor", marcan un sustancial cambio en la relación autor-editor.

El editor no es el todopoderoso empresario que manipula a autores y obras para conseguir mayor número de lectores, ni el escritor el mero intermediario entre el editor y el público. Queda claro que el éxito de **Los Siete pecados capitales** ha de ser buscado en sus autores: "*Un libro -repito- concebido por su editor pero resuelto gallardamente por siete autores*" (pág. 15).

La extrapolación del "gallardo" papel desempeñado por los autores franceses a los colaboradores de **Las 7 Virtudes** resulta obvia al ser calificados como "-¿amantes o empresarios?-" (pág. 7). Aclaración interrogativa con valor polisémico de significado excluyente y (o) explicativo que apunta, merced a su ambigüedad, a la interdependencia autores -editorial, al hacer posible la identificación autores- empresarios.

Sátira jovial de temas serios.

Hemos podido comprobar en el análisis dedicado a cada uno de los capítulos de **Las 7 Virtudes**, como la alternancia de tonos burlescos y severos, signa a este volumen colectivo en esta variabilidad de tonos adoptados, coincide con el folletín del **Madrid Cómic** y con la **Novela multiplicada** de **Editores Reunidos**, aunque la finalidad de su uso varíe. En **Las Vírgenes Locas** y en **Cien por Cien**, el claro predominio del tono burlón se compadece de forma inequívoca con su intencionalidad paródica ¹⁰³, mientras que en la obra coordinada por Jarnés resulta un eficaz recurso de distanciamiento crítico para el tratamiento de las virtudes y consecuentemente, para la condena de las inútiles convenciones ético-sociales que las sustentan.

Las palabras de Jarnés en **Antesala** son suficientemente claras:

"-el buen humorista ha de brincar sobre el fastidio. La sátira jovial vencerá a la grave homilla. ¿Y quién podría ya tomar en sentido estricto la honestidad de las siete ilustres damas?. De una de ellas recuerdo que, ya hace veinte siglos, fue tomada muy poco en serio por el mismo Jesús. ¿Quién no recuerda el inútil ajetreo de Marta? [...] Jesús acostumbraba a desdeñar a esta pobre diligencia-que me ha tocado en el reparto." (pág. 22).

Iconoclasta declaración que será plenamente secundada por cinco de sus colaboradores (Valentín Andrés, Botín Polanco, Antonio Espina, Gómez de la Serna y el propio Jarnés) y sólo en parte (es manifiesta la crítica, pero el tono adoptado es severo) por los dos restantes (Arconada y Díaz Fernández).

Autores y obras colectivas.

Otro de los factores que nos permiten enlazar la serie de obras escritas en colaboración durante el primer tercio de nuestro siglo, viene dado por la intervención de determinados autores en más de una de las producciones colectivas. Ya vimos que **La Diosa nº 2** comparte con **Cien por Cien** a Concha Espina y Alberto Insúa; y que José Francés, antes de colaborar en esta **Diosa**, lo había hecho en **La tristeza del Ocaso**. Ahora nos encontramos con que Benjamín Jarnés, autor y coordinador de **Las 7 Virtudes**, será el artífice innovador ¹⁰⁴ del capítulo sexto de **Cien por Cien**.

No acaban aquí las coincidencias pues otros dos colaboradores de **Las 7 Virtudes**, César Arconada y Antonio Espina, bien podrían haber participado en **Historia de un día de la vida española**, novela colectiva publicada en la revista **Tensor** y firmada de manera genérica por "escritores revolucionarios",

los colaboradores de la revista, entre los que se contaban Arconada y Espina ¹⁰⁵. El primero de ellos volverá a intervenir en otro proyecto colectivo **Suma y Sigue o el cuento de nunca acabar**, insertado en las páginas de la revista **Línea**.

3.5.3. Síntesis.

Hemos considerado como peculiaridad de **Las 7 Virtudes** el ser antología de las nuevas tendencias de la prosa literaria española de los primeros años treinta. Junto al tono grave de **César Muñoz Arconada (LA HUMILDAD)** y **José Díaz Fernández (LA LARGUEZA)** se da el explícitamente jocoso de **Valentín Andrés Álvarez (LA TEMPLANZA)** y de **Antonio Botín Polanco (LA CASTIDAD)** y la sutil mezcla de ambos en **Antonio Espina (LA PACIENCIA)**, **Ramón Gómez de la Serna (LA CARIDAD)** y **Benjamín Jarnés (ANTESALA Y LA DILIGENCIA)**.

Acompaña a esta diversidad de tonos la no menos diversa formulación expresiva en las presuntas defensas de las distintas virtudes. Como ensayo califican Valentín Andrés y Ramón Gómez de la Serna a sus escritos; como novela pueden ser considerados los de Botín Polanco, Espina, Jarnés, Arconada y Díaz Fernández; en su vertiente lírica (los tres primeros) o social (los dos últimos). Diversidad no ajena a las polémicas suscitadas, desde el final de la Primera Guerra Mundial sobre el arte y la literatura, sobre la novela y su peligro de extinción y sobre la función social y política del escritor.

Inquietudes, en fin, que tienen un reflejo indudable en esta amistosa antología de la **nueva literatura** donde cohabitan no solo distintos tipos de discurso (ensayo-novela) sin concepciones y técnicas narrativas opuestas (cfr. **La Castidad**), Botín Polanco y **La Humildad** César Arconada) de tal manera que, a todos y cada uno de sus capítulos, bien se le podría aplicar la definición barojiana de la novela como cajón de sastre donde todo vale.

Y, añadiríamos, todo cabe. Porque, a pesar de las notables diferencias entre sus capítulos, hay algo común en la "septiforme tarea" según anunciara Jarnés en **Antesala**. En efecto, el avezado lector, aquel que es capaz de "mirar desde arriba", percibe un **continuum** entre todos estos representantes de los **nuevos valores literarios**, independientemente de la adscripción estética o ideológica que les sea atribuida. Común a todos es una actitud ética de crítica y repulsa a los valores moral y socialmente aceptados que representan y simbolizan a las virtudes. El carácter genérico (él, ella: Polanco) prototípico, (Pedrín: Arconada, Otilia: Díaz Fernández; Lolita: Jarnés) simbólico o multiforme (Eliú: Espina) (La caridad: Gómez de la Serna) de los personajes que las encarnan no viene sino a reforzar esa colectiva visión de la función social de estas abstracciones. Del personaje individualizado característico de la novela decimonónica y prolongado en numerosas novelas de los primeros decenios del siglo XX, pasamos al personaje anónimo, colectivo, proteico.

Por otra parte, a pesar de su notoria diferenciación, **Las 7 Virtudes** ha de ser inscrita en la serie de obras colectivas: en primer lugar, por tratarse de un volumen realizado por distintos autores y, segundo, por responder a unos presupuestos comunes a otras novelas colectivas: ausencia de planificación previa;

encargo editorial, sátira burlesca y coincidencia en nombres de autores, caso de Benjamín Jarnés, coordinador y autor de **Las 7 Virtudes** y colaborador, sumamente eficaz, de **Cien por Cien. Novela Multiplicada**, publicada en **La Novela de Una Hora**.

3.6. LAS NOVELAS COLECTIVAS DE TENSOR Y LÍNEA.

3.6.1. Historia de un día de la vida española.

En octubre de 1935 la revista quincenal **Tensor** publica en sus números 5 y 6 (en un solo volumen) **Historia de un día de la vida española**. Es ese día el viernes 27 de septiembre: dato poco relevante pues podría haber sido cualquier otro; solo que, la recurrencia a noticias periodísticas, como sencillo recurso unificador de tan variada y, en no pocas ocasiones, dispersa obra, exigen un común punto de referencia. Son autores de sus veinticuatro capítulos, tantos como las horas del día, veinticuatro anónimos colaboradores de la revista, anunciados en la cubierta como "Escritores revolucionarios".

Según es habitual en las creaciones colectivas va precedida ésta de "**Algunas observaciones**" firmadas por "**La Redacción**" en donde se informa a los lectores de la génesis y propósitos de la obra. De ellas nos interesa destacar las que aparecen en primer término:

*"Las páginas de este número de **Tensor** constituyen un intento de trabajo literario colectivo, en el que hemos intervenido casi todos los escritores cuyo nombre va en la lista de colaboradores" (pág. 1).*

Curiosamente similares a las que unos meses más tarde (abril 1936) cierran la "**Explicación de los editores**" de la multiplicada **Cien por Cien**.

*"... todos los colaboradores de **LA NOVELA DE UNA HORA** (cuya lista figura en otro lugar de este número y abarca todos los nombres célebres de la literatura actual) participarán en **CIEN POR CIEN**".*

incluida en el número uno de la colección como prólogo al primer capítulo de la **Novela multiplicada**. Nótese, a pesar de las similitudes, una significativa diferencia entre el tono triunfalista, seguro: "nombres célebres" de esta "Explicación de los editores" (según veremos no se compadece plenamente con su resultado) y el más humilde y realista de "la Redacción" de **Tensor**: "intento de trabajo colectivo".

La quiebra de intenciones iniciales en **Cien por Cien** queda plasmada en el aserto del encabezamiento al último capítulo "En ella participaron casi todos los colaboradores" (no se les califica como célebres) donde se retoma ese "casi todos" en lugar del "todos" inicial (inviabile ya en su final), del manifiesto de **Tensor**.

Aún podría anotarse una nueva coincidencia, mas no con **Cien por Cien** sino con **Las 7 Virtudes**. Reside ésta en la repetición en la nómina autorial de César Muñoz Arconada y Antonio Espina, ambos colaboradores de **Tensor** y, por consiguiente, autores más que probables de **Historia de un día...**¹⁰⁶

TENSOR

INFORMACION INTERESA Y ORIENTACION

SEPTIEMBRE

27

VIERNES

Escritores revolucionarios. Historia de un día de la vida española.

Números 5 y 6 - Octubre de 1935

Cubierta de **Tensor**, octubre 1935. Revista quincenal, Menéndez Pelayo 41, Madrid.

3.6.2. Suma y sigue o el cuento de nunca acabar.

Subtitulada "Novela picaresca de nuestros días" fue publicada unos meses más tarde (15 de noviembre de 1935 al 24 de enero de 1936) en la también revista quincenal de filiación comunista: **LÍNEA**.

Sus cinco capítulos (proyectados inicialmente siete) se insertaron entre los números segundo y sexto (el penúltimo) de la citada revista. Repiten en esta nueva empresa colectiva Ramón J. Sender (más que probable coordinador) y César M. Arconada, casi seguros colaboradores en **Historia de un día**.- Además, recordemos, **La Humildad**, segundo capítulo de **Las 7 Virtudes** (volumen colectivo coordinado por Benjamín Jarnés) fue firmado por el último de los novelistas mencionados.

A este sutilísimo enlace autorial con otras obras colectivas, pueden ser sumadas: por una parte, la fragmentaria y no autónoma publicación de cada uno de sus cinco capítulos en números sucesivos de la revista **Línea**, coincidente, en este punto, con el falso folletín del **Madrid Cómico**; y con nuestra multiplicada **Cien por Cien**. Por otra, la superposición de lenguajes (dibujos y noticias) destinados a intensificar el texto narrativo (original recurso no utilizado por obras anteriores) será asimilado por **Cien por Cien**. Así lo demuestra que el inicio de cada capítulo quede marcado por un anagrama y por un resumen a modo de entradilla, con diferente espaciado y tipología en la letra al del cuerpo de la entrega. Sin embargo, la finalidad didáctica orientadora e interpretativa de **Suma y Sigue** se convierte en **Cien por Cien** en función identificadora y publicitaria.

Acaban aquí las similitudes, claramente poco significativas, entre las novelas acogidas en las páginas de **Tensor** y **Línea** y el resto de las obras colectivas, incluida **Cien por Cien**.

Y porque son más significativas sus diferencias que sus similitudes; porque tales divergencias responden a unos planteamientos, acordes con el clima de agitación social y política del momento, escasamente tenidos en cuenta en **Cien por Cien**; porque no es nuestra intención establecer comparaciones inoperantes entre producciones ideológicamente tan dispares; porque el servir de muestra a la novela social lo consideramos cubierto con el análisis dedicado a las colaboraciones de César M. Arconada (**LA HUMILDAD**) y José Díaz Fernández (**LA LARGUEZA**) en **Las 7 Virtudes**. Y, sobre todo, porque de estas verdaderas novelas colectivas ha publicado un certero y documentado estudio Gonzalo Santonja,¹⁰⁷ no consideramos pertinente extendernos más en el análisis de las novelas publicadas en **Tensor** y **Línea**.

NOTAS

1. De las siete obras colectivas sólo dos de ellas, **Risas y lágrimas** y **Frente a la Vida** fueron publicadas fuera de Madrid. El ser la primera -1905- unido a su extraño lugar de edición -Alicante- la convierte, al menos, en curiosidad literaria.

2. Son ocho hasta el momento, a las que hemos tenido acceso. No debe descartarse la hipótesis de la existencia de más novelas colectivas, según avala nuestra propia experiencia: en el transcurso de la redacción

de este apartado una mano amiga nos hizo llegar la primera publicada. De ella no habíamos encontrado referencia alguna en ninguno de los especialistas en novelas y colecciones populares de este periodo.

3. La cautela que impone el conseguir una mínima coherencia narrativa se compadece mal con las declaraciones programáticas de la ausencia de plan previo e incomunicación de los autores, defendidas por **Risas y Lágrimas**, **La Tristeza del Ocaso** o **Las 7 Virtudes**. Contradicción sin duda resuelta por la callada y oculta revisión de la obra, una vez acabada, acometida por el coordinador (Jarnés en el último de los casos) o por alguno de sus colaboradores.

4. Este tratamiento de temas y personajes, con indudable raíz decimonónica, al que se añaden matices de la novela galante hace acto de presencia en los capítulos más convencionales de **Cien por Cien**. Su semejanza con las tres primeras novelas de la serie, las dos primeras citadas en la nota anterior y **La Diosa nº2** resulta evidente.

5. Concha Espina y Alberto Insúa colaboran en **La Diosa nº2**, Benjamín Jarnés es coordinador de **Las 7 Virtudes** y autor de su último capítulo, **La diligencia**. Los tres participarán en la *"interesantísima experiencia literaria: "Cien por Cien"*.

6. Amén de coincidencias en torno a la diversidad de autores, ausencia de plan, encargo editorial... resulta llamativa, por su cercanía temporal y por su disparidad ideológica la semejanza entre **Cien por Cien** e **Historia de un Día de la Vida Española** (1935). El anuncio, repetido al inicio en cada capítulo, sobre la participación en el proyecto literario de **todos** los colaboradores de **La Novela de Una Hora**, parece tomado del experimento literario llevado a término por **casi todos** los colaboradores de la revista **Tensor**.

7. Igualmente curiosa resulta la incorporación en cada capítulo de **Cien por Cien** de su anagrama (unas gafas, una pluma y una pajarita de papel) al que sigue la información sobre los autores que ya han participado, la naturaleza colectiva de la obra... Estos datos orientativos y de propaganda quedan destacados del capítulo por la disposición espacial a modo de **entradilla** y por el diferente tipo de letra usado (bastardilla). Meses antes (noviembre del 35-enero del 36), **Suma y Sigue o el cuento de nunca acabar** (publicada en **Línea**, revista de filiación comunista) había ilustrado capítulos con dibujos y noticias de periódicos con un fin orientativo.

8. La denominación de este periodo como **Edad de Plata** fue certeramente acuñada por Mainer en su ensayo de título homónimo, Barcelona, Asenet. Libros de la frontera, 1975.

9. Su precio de 50 cts. es bastante elevado, si tenemos en cuenta que la de **Los Contemporáneos**, publicada 12 años más tarde, costaba 10 cts. Y el precio medio de las novelas breves, editadas en numerosas colecciones, era de 30 cts.

10. Carecemos de datos que nos permitan siquiera sugerir, que Jarnés tome como modelo para la presentación de autores, el ideado por Bellido Fons. Más probable parece que se adecuara al volumen francés **Los Siete Pecados Capitales**. En el estudio dedicado a **Las 7 Virtudes** abundaremos en estos detalles.

11. El prurito de originalidad es, según comprobaremos, un presupuesto permanente en las obras colectivas. El tono irónico con el que Bellido Fons lo plantea, guarda cierta relación con el adoptado por Jarnés en **Antesala**.

12. Nótese la cercanía en la denominación: **A modo de prólogo** con el **A guisa de Prólogo** de **Las Vírgenes Locas**.

13. Además del acuerdo previo común a los autores de **Risas y Lágrimas** y de **La Diosa nº2**; la división en cuatro capítulos y cuatro partes, respectivamente, resulta una curiosa coincidencia. Notable es, sin embargo, la diferente extensión de las dos novelas: 44 páginas frente a 220. Ello favorece el mejor desarrollo de temas y personajes. A esta razón han de unirse dos de mayor entidad: primera, la participación

de C. Espina y A. Insúa, colaboradores de **La Diosa nº2**, segunda, la cristalización en esta novela de unas estructuras narrativas bien representativas de la novela popular española en los años veinte. Estas son las razones que nos han determinado a elegir **La Diosa nº2** para realizar un análisis más pormenorizado.

14. De la ubicación madrileña escapa **La Caridad**, capítulo incluido en **Las Siete Virtudes**, obra de Ramón Gómez de la Serna. Su configuración de autobiografía ficticia le hace elegir París, lugar desde donde envía su colaboración para el volumen colectivo.

15. Estos temas, aunque tratados con tono burlesco, aparecieron en **Las Vírgenes Locas**; serán retomados con el mismo fin en **Cien por Cien** y con una formulación reflexivo-crítico en **La Diligencia**, capítulo de **Las Siete Virtudes**, obra de Jarnés. También en **La Diosa nº2** tendremos oportunidad de observarlos con idéntico tono sentimental al de **Risas y Lágrimas**, al igual que en los dos novelistas sociales de **Las Siete Virtudes**: Muñoz Arconada (**La Humildad**) y José Díaz Fernández (**La Largueza**). Su omnipresencia en obras tan dispares confirman la asimilación y pervivencia de modalidades narrativas.

16. Cfr. M. Martínez Arnaldos, **La Novela corta murciana. Crítica y Sociología**, Murcia, R.A. Alfonso X El Sabio, 1993. Dedicar a esta novela colectiva un espacio reducido (pp. cit. págs. 288-293) y la considera como heredera directa de la novela por entregas decimonónica. La primera pues, según sus informaciones, a la que habrían de seguir **La Tristeza del Ocaso** y **Cien por Cien**. De ellas aporta la nómina de colaboradores (en el caso de la **Novela Multiplicada** omite el nombre del último participante -W. Fernández Flores - citado como "y algunos otros", op. cit., la colectiva murciana. Establece un paralelismo entre los finales de **La Tristeza del Ocaso** y **Frente a la vida**, al considerarlos como "*giro en clave de humor respecto al tono de las [cartas] anteriores*" (op. cit. pág. 291). Giro más que dudoso, a nuestro parecer, en la colectiva de **Los Contemporáneos**, según se podrá percibir en el breve análisis que a ella le hemos dedicado. Sobre la certeza de este giro humorístico en la murciana lo sometemos a su criterio, por cuanto hemos de reconocer que es de su exclusiva referencia de la que partimos: no hemos tenido acceso directo a la lectura de **Frente a la vida**. En cuanto a sus colaboradores, sólo uno de ellos, Blas de Herrera y Valero, queda constancia de su labor como novelista breve: **El Sacrificio** y **Anita**, ambas publicadas en un mismo volumen en Murcia, Región de Levante, 1908 (op. cit., pág. 293). De ellos, brevemente dimos cuenta en nuestro Capítulo I.

17. En gran medida este estilo epistolar signa a una novela colectiva francesa de los veinte, traducida al castellano por Cansinos-Asséns años después. Se trata de **La Novela de los cuatro** realizada con la colaboración de Paul Bourget, Pierre Benoit, Henry Dubernois y Gerad D'Houville. Su traducción española fue publicada en Buenos Aires, Editorial "Proa", 1943. Advierte Cansinos-Asséns en el **Prólogo del traductor**: "*La novela de los cuatro viene a ser como una partitura entonada por cuatro voces, que se funden en un solo raudal armónico, pero sin perder ninguna su timbre singular y propio*" (op. cit.). Esta armónica diversidad entre cuatro autores, empeñados en la producción de una novela colectiva, tendremos oportunidad de observarla en las páginas dedicadas a **La Diosa nº 2**.

18. **Los Contemporáneos** fue la segunda colección de novelas cortas; su creador, Zamacois, inventor asimismo de la fórmula con la iniciadora de esta modalidad popular: **El Cuento Semanal**. Sus diferencias con Rita Segret, tras el suicidio de su marido, Antonio Galiardo, socio de Zamacois en la empresa, que desemboca en pleito y resolución favorable sobre la propiedad de **El Cuento Semanal** a favor de la viuda, impulsan al intrépido novelista a fundar esta nueva colección. En su larga existencia, desde enero de 1909 a 28 de marzo de 1926, estuvo dirigida por Zamacois hasta 1911; Manuel de Mendívil; José de Eloa. Desde este año 17, hasta su desaparición, se hizo cargo de ella Augusto Martínez Olmedilla. Los datos sobre su creación, formato, intenciones son aportados por el propio Zamacois en **Un hombre que se va**, Buenos Aires, Rueda, 1969. Págs. 258-29. Para la historia y vicisitudes de **Los Contemporáneos** cfr. Granjel, Luis S. **Eduardo Zamacois y La Novela Corta**, Salamanca, E.U.S. 1980, págs.61-74 y Sáinz de Robles, **La promoción de "El Cuento Semanal"** (op. cit.) págs.58-61.

19. Recordemos que **Los Contemporáneos**, en su última etapa, bajo la dirección de Martínez de Olmedilla consiguió un notable aumento en sus cifras de edición y venta. Aumento que puede ser explicado por una serie de reformas que afectan al formato, presentación tipográfica de menos calidad... encaminados al abaratamiento del producto con el fin de hacer la competencia a la popularísima colección **La Novela Corta**. Resulta significativo que coincidan esta fecha con el año de publicación de **La Tristeza del Ocaso**, novedoso "capricho literario" destinado a servir de anzuelo para los lectores.

20. "*Aparecer en El Cuento Semanal era para los escritores noveles poner una pica en Flandes y recibir, durante seis días el soplo de la fama*". Esta palabras de Alberto Insúa (**Memorias. Mi tiempo y yo**, Madrid, Tesoro, 1952, págs.259-30) apuntan hacia uno de los criterios editoriales comunes a las colecciones de novelas populares: dar cabida a los autores jóvenes. Otro de estos criterios es el de publicar en sus primeros números obras inéditas de autores famosos, con el fin de asegurarse la aceptación del público. Que José Francés firme el número siguiente de **El Cuento semanal** al firmado por el famosísimo Felipe Trigo, no deja de ser sintomático. En torno a las circunstancias de esta publicación, Zamacois (op. cit. pág.259) relata, con cierta amargura, como tras su despido voluntario de la dirección de **Los Contemporáneos**, por diferencias insalvables con el socio capitalista Manuel Alhama Montes, pensó en buscar la ayuda de Pepe Francés que "*convertido en don José Francés no me hizo caso. Su desvío me lastimó porque fui yo quien le publicó "Abrazo mortal". Su primera novela, en la Colección Regente que editaba Sopena; y el honor de figurar entre los primeros colaboradores de "El cuento Semanal" me lo debía a mí*". (op. cit. pág. 259).

21. El mayor número de títulos, ocho, corresponde a la última fecha citada 1915-1919, indicio indudable de la popularidad en el año de publicación de **La Tristeza del Ocaso** (1918). Para las colaboraciones de Antonio de Hoyos y Vinent en **Los Contemporáneos**. Vid. Granjel, op. cit. págs.68-69.

22.Vid. La semblanza que Sáinz de Robles (op. cit. págs. 193-194) traza sobre este novelista tan hiperbólicamente elogiado en vida, como desdeñado tras su muerte. Actualmente algunas voces claman por rescatar del olvido la figura y obra del, al decir de Sáinz de Robles, "*iniciador en España de ese tremendismo espeluznante que después de 1939 creyeron haber descubierto y cultivado con éxito unos cuantos narradores de vía muy estrecha y de cultivo muy raquítrico*". Otro caso de tremendismo anterior a 1939, observaremos en **Un experimento en el Barrio Chino** de Lino Novás Calvo, publicado en el nº 15 de **La Novela de Una Hora**.

23. La incorporación a **Los Contemporáneos** de A.R. Bonnat en 1917 coincide con el cambio de dirección de la revista. Su colaboración con cinco narraciones en **La Novela Corta** (colección que desde el año 16 presenta una competencia sin precedentes debida, entre otros factores, a su bajísimo precio 20 cts.) puede explicar que Martínez Olmedilla, *factotum* del cambio para la supervivencia de **Los Contemporáneos**, consiga para la revista que dirige firmas de la competencia. Pese a todo, de los cinco autores de **La Tristeza del Ocaso** es Bonnat el menos conocido. De él da noticia Granjel, op. cit. págs. 73, 98, y 148. Cansinos-Asséns en **Memorias de un literato**. I recoge un retrato de juventud: redactor de **La Correspondencia en España** se consideraba sucesor de Taboada, autor festivo, rápido y descuidado (según Cansinos-Asséns) no relefa, ni lefa libros) que cedió su pluma al ingenio colectivo **Las Vírgenes Locas** para propiciar su fin.

24. Según la **Explicación de los Editores**, en **Cien por Cien** participarán todos los colaboradores de **La Novela de una Hora**, totalización que resultará inviable, como demostraremos, y que permite justificar la ausencia, por ejemplo, de **López de Haro** en la **Novela Multiplicada**, a pesar de su probada experiencia en tareas colectivas de esta naturaleza.

25. La pervivencia de la seña de identidad de la caricatura de los autores en **La Tristeza del Ocaso**, permite mantener el hilo umbilical de cuidada tipografía en La nueva etapa de **Los Contemporáneos**. Propios estos cuidados de edición de aquella otra etapa en la que la competencia con **El Cuento Semanal** era infinitamente menor que la representada ahora por **La Novela Corta**.

26. La identificación de la mujer morena y el amor pasional es una constante en un elevado porcentaje de relatos publicados en colecciones de novelas cortas. A este arquetipo responden en **La Tristeza del Ocaso**

las dos mujeres españolas de la novela: Angustias y Aurora, **La Española**, opuestas a la rubia indiferente y fría Tatiana. En la belleza morena de Angustias se superponen la raza gitana y su origen andaluz, según evidencia la transcripción dialectal de sus intervenciones en los diálogos del capítulo primero, obra de José Francés. Para la frecuencia de estos y otros datos relativos a los retratos femeninos y su interpretación en **El Cuento Semanal** (pueden ser extrapolados a otras colecciones), cfr. V.V.A.A. **Ideología y Texto en EL CUENTO SEMANAL**, Madrid, Ediciones de La Torre, 1986, págs. 95-134.

27. La fascinación que ejerce París corre paralela al influjo del arte, literatura y moda francesas. Muestra abundante del obligado paso, más o menos estable, de escritores por esta capital del arte encontramos en las memorias de Insúa y de Zamacois. Traducir para la casa Garnier o la redacción de crónicas y reportajes para periódicos españoles son los habituales medios (la más de las veces precarios) de sustento de los españoles en París. Ramón Gómez de la Serna, en el capítulo sexto de **Las 7 Virtudes** dedicado a **La Caridad** y, presuntamente, escrito desde París, ironiza sobre los grotescos rostros que esta virtud adopta. Concluye identificándola con su portera parisina por la generosidad que le mostró en momentos de dificultad económica.

28. Este mundo galante parisino será parodiado algunos años más tarde por Enrique Jardiel Poncela en **Amor se escribe sin hache**. Zambombo y Sylvia (otra rica caprichosa) viajan a París para culminar su aventura amorosa, pero resulta que "En París se ama igual que en Madrid" (título del capítulo II del Libro Segundo).

29. La referencia al término **apache** como sinónimo de bandido de París, curiosamente aparece en el capítulo último de **Cien por Cien**, tomado en su acepción de salteador, en este caso, de Madrid. Este adjetivo sirve a Wenceslao Fernández Flórez para calificar la dislocada entrada y salida de personajes a escena en el capítulo último de la **Novela Multiplicada**.

30. **Historia de un día de la Vida Española**, también fue publicada de forma independiente y como completa en número doble de **Tensor** (octubre de 1935), pero esta revista de anónimos "escritores revolucionarios" poco tiene que ver con las llamadas por F.C. Sáinz de Robles "revistas noveleras". Cfr. el brevísimo apartado que a ella dedicamos, donde remitimos al acertado estudio realizado por Gonzalo Santonja en **La Novela revolucionaria de Quiosco 1905-1936**.

31. Juan Carlos Mainer, **La Corona hecha trizas**, Barcelona P.P.U., Literatura y Pensamiento, 1988 ofrece breve referencia a la novela de Renacimiento y su fecha, 1927. Cfr. op. cit. pág. 40, nota 21.

32. Para todo lo relativo al desarrollo del monopolio editorial de la **CIAP** y sus repercusiones en el mundo del libro, vid. el pormenorizado estudio de Gonzalo Santonja, **La República de los Libros**, Barcelona, Anthropos 1989, págs. 14-25.

33. En la relación de obras publicadas por los cuatro autores de **La Diosa nº 2** se informa sobre el número de ediciones no así de las fechas. Éstas, referidas a las obras citadas, las hemos tomado de las fuentes que hemos utilizado para elaborar nuestro apartado de **Bibliografía**

34. Vid. Luis S. Granjel, **Eduardo Zamacois y la novela corta**; Salamanca Edics. Universidad de Salamanca, 1980, págs. 118, 126.

35. Como es sabido fue la segunda "empresa" de Zamacois creada para competir con **El Cuento Semanal**, en manos de la viuda de Galiardo tras el pleito suscitado a la muerte del antiguo socio del novelista.

36. Vid. Op. cit. **La promoción de "El Cuento Semanal"** y, también de F.Sáinz de Robles, **La novela española del siglo XX**, Madrid, Pegaso, 1957; **La novela corta española**, Madrid, Aguilar, 1959; **Raros y olvidados (La promoción de El cuento semanal)**; Madrid, Prensa Española, 1971.

37. **Risas y Lágrimas y La Tristeza del Ocaso** parten de esta ausencia de plan previo pero, el haber sido publicados en volumen exento las dota de mayor coherencia narrativa
38. Recordemos cómo las anteriores a **La Diosa, Risas y Lágrimas frente a la vida y La Tristeza del Ocaso**, también editadas de manera completa en un solo volumen aún carentes de plan previo, tienen mayor coherencia argumental que las **Vírgenes Locas** o **Cien por Cien**
39. Vid. págs. 159-166 de **La Diosa nº 2** como representativa muestra de la ética y estética de Concha Espina.
40. Págs. 172-174. **Matemáticas-Blanca**. La fusión ciencia-amor, a través de una denominación común **segundas diosas**, a la vez que juego de palabras se presentan como los dos sustentos vitales del personaje tan fuertes que han desbancado a la **primera diosa**.
41. Similar revelación encontraremos en **Cien por Cien**: "¡Pues lo sabe todo Madrid! [...] Alberto Durán es hijo del Doctor Rustán" (cap. XII, pág. 64). Nótese asimismo la coincidencia en temas tan propios del folletín: los hijos ilegítimos. Sin embargo, es bien dispar el tono utilizado: el melodramático de **La Diosa** se convierte en clara burla en la **Novela Multiplicada** pues el destinatario de la revelación es un personaje tangencial al relato -el intrépido reportero de sucesos, Muslares- y su reacción, ante el secreto a voces, se resume en una interjección de marcado tono coloquial "¡Arrea!" (ibid).
42. Vid. Cansinos-Asséns. **Literaturas del Norte**. Concha Espina, Madrid, Imp. G. Hernández y Galo Sáez, Colección Crisol 1924.
43. El "anzuelo" utilizado por los editores al que se alude supone la existencia, probablemente, de algunas otras obras escritas en colaboración, además de las que hemos analizado en anteriores apartados: **Las Vírgenes Locas, Risas y Lágrimas Frente a la vida y La Tristeza del Ocaso**.
44. Para lo relativo a editoriales y distribución del libro durante la II República son ineludibles la consulta a los estudios realizados por Gonzalo Santonja, **La república de los libros**, Barcelona, Anthropos, 1989 y Francisco Caudet, **Las cenizas del Fénix. La cultura española en los años 30**, Madrid, Ediciones de la Torre, 1993.
45. La propaganda de autor, mediante la relación detallada de los títulos, editorial, precios, es práctica habitual en buena parte de novelas publicadas en colecciones de novelas cortas.
46. En las dos últimas partes, centrados en la figura de la **segunda diosa**, una de las dos hermanas ha muerto y la que queda muere tras la visita a la joven.
47. Estos son algunos de los apelativos utilizados por Concha Espina [Vid. tercera parte] para "marcar" significativamente a las hermanas Aldecoa y en particular a Regina a la que sigue manteniendo con vida para que cumpla su última misión: advertir a Blanca Urfa del peligro que corre si se casa con el marido de su madre.
48. Curiosamente vuelve a repetirse el planteamiento de opuestas reacciones madre-hija y la caracterización de las dos protagonistas centrada en similares motivos a los aquí presentados, **en Nadie quiere a nadie. La Novela de Una Hora**, nº 5, obra de Concha Espina. También en el primer capítulo de **Cien por Cien**, obra suya según veremos.
49. Algo mitigada queda esta dicotomía simplificadora en el trazado de caracteres femeninos por el cambio efectuado sobre **La Diosa número uno**, si bien la evolución de este personaje viene determinado por una necesidad estructural. De víctima de las Aldecoa, pasa a ser verdugo de su propia hija. La síntesis dualista resulta necesaria para hacer verosímil, por una parte, el victimismo de la admirable **Diosa nº 2**, y por otra la hiperbólica conjunción de virtudes del personaje símbolo del supremo bien.

50. Con esta comparación se cierra la tercera parte de **La diosa nº 2** realizada por Concha Espina., pág. 176. Frecuentes son en sus novelas estos hombres maduros, cercanos a los cuarenta y de noble proceder; símbolos del amor sereno. *"Las canas suelen acompañar a un vigor todavía juvenil de los espíritus"* Cansinos-Asséns, op. cit. pág. 137.
51. José Francés, el crítico de arte de **La Esfera**, es, de los cuatro autores de **La Diosa nº 2**. el que cuenta con experiencia previa en una novela colectiva. Recordemos que el primer capítulo de **La Tristeza del Ocaso**, publicado por **Los Contemporáneos** (1918) es obra suya. Con posterioridad (1944) vuelve a aparecer su nombre en la nómina de los autores que participaron en **Nueve millones.**). El capítulo undécimo de este guión radiofónico, publicado como novela en 1944, lleva su firma.
52. **La Novela de una Hora**, nº 1, 6 de marzo, 1936, pág. 52.
53. De casi obsesiva podría calificarse esta repetida configuración de personajes. Abundaremos en ello en el estudio dedicado a su novela, así como en el de **Cien por Cien**.
54. Se trata de **Risas y Lágrimas, Frente a la vida, La Tristeza del Ocaso** y la coetánea **La Diosa nº2**.
55. Benjamín Jarnés y Antonio Espina, *"prosistas deshumanizados"*; Valentín Andrés Álvarez y Antonio Botín Polanco, *"humoristas con intención renovadora"*; José Díaz Fernández y César Arconada, nuevo realismo crítico. Hemos seguido para esta disección de tendencias a Eugenio G. de Nora, **La novela española contemporánea II**, (1927-1939), Madrid, Gredos, 1973. Segunda edición corregida y aumentada. Apunta cautamente Nora cómo no siempre es acertado establecer unos límites precisos entre las narraciones de vanguardia y las de humor, pues entre ellas se produce un continuo reflujo, y son sus pilares más la atracción de las conocidas teorías de Ortega y Gasset sobre la novela, que el magisterio de Ramón Gómez de la Serna. Cfr. *Op.*, cit., *La narración humorística después de Ramón Gómez de la Serna*, cap. VI, págs. 256-293, en especial págs. 289-290.
56. Cfr. el estudio preliminar a **El nuevo romanticismo**, Madrid, José Esteban Ed., 1985, realizado por José Manuel López de Abiada, quien señala como Díaz Fernández "fue uno de los pocos que conservaron hacia su maestro una posición de deuda y de respeto, pero al mismo tiempo crítica y realista" (pág. 17).
57. De los seis títulos publicados en **Nova novorum**, Madrid 1926-1929, cinco de ellos son de colaboradores de **Las Siete Virtudes**: Benjamín Jarnés (**El profesor inútil** y **Paula y Paulita**); Antonio Espina (**El pájaro pinto** y **Luna de copas**); Valentín Andrés Álvarez (**Tararí**).
58. Cfr. Gonzalo Santonja, **La República de los libros**, págs. 121-122; corresponde al estudio dedicado a "Ediciones Ulises (Madrid, 1929-1932)", págs. 112-133, en ellas expone las vicisitudes de esta editorial de avanzada, que por problemas económicos y de entendimiento entre sus promotores, acabará dependiendo de la **CIAP**.
59. Vid. César M [uñoz] Arconada, *"Quince años de literatura española"*, **Octubre**, Madrid, nº 1, junio-julio, 1933. Recogido por José Esteban y Gonzalo Santonja en **Los novelistas sociales españoles (1928-1936)**, Barcelona, Anthropos, 1988, págs. 114-122.
60. ¡**Tararí!**. Es el título de la novela que Valentín Andrés Álvarez publica en la colección **Nova Novorum** de **Revista de Occidente**. Esta ingeniosa presentación bibliográfica realizada por Jarnés no es la única. Con procedimientos similares, en unas treinta líneas, traza un atractivo retrato de cada uno de los autores. Vid **Antesala**, págs.7 y 8. Esta fórmula de presentación de los colaboradores de una obra colectiva en el prólogo, ya fue utilizada por el coordinador de **Risas y Lágrimas** (1905). Carecemos de datos que nos induzcan a pensar que Benjamín Jarnés conociese esta novela escrita en colaboración. Nos limitamos a señalar una coincidencia.

61. Jarnés puede referirse a **Vida de Greta Garbo**, publicada en la colección **Universal** de Ediciones **Ulises** en 1929. Noticia de dos libros sobre el cinema (**Tres cómicos del cine** es el segundo publicado en la misma colección de Ulises-1931) nos da el propio Arconada en su autobiografía recogida de la revista **Commune** por **Nueva Cultura** de Valencia, núm.11, marzo-abril, 1936. Vid. José Esteban y Gonzalo Santonja, **Los novelistas sociales (1928-1936)**, Barcelona, Anthropos, 1988, pág. 177.

62. Buena muestra de este comportamiento heroico es la reacción tan sólo de tristeza, al ser expulsado de la casa paterna por no llevar indumentaria adecuada a su posición social y por haber cometido el pecado de trabajar para mitigar el hambre de su padre y su hermano: ricos arruinados cuyo orgullo les hace mantener las apariencias por encima de todo (págs.83-99)

63. **La Diosa nº 2** (vid apartado correspondiente), cuya intencionalidad dista bastante de **La Humildad** utiliza esta misma estructuración dual.

64. Entre las anteriores establece relación con **La Diosa nº 2**, a pesar de las muy notables diferencias desde el punto de vista ideológico; su relación con las posteriores: **Historia de un día...y Suma y Sigue** es mayor, pues en los dos casos se trata de novelas adscritas al **realismo crítico**.

65. "*Sesos de Oro*", el tipógrafo habitante del sótano de mendigos y parados (al que acude Jeromín tras ser expulsado de la casa paterna) es un ejemplo orgulloso de la palabra y, como tal, considera enemigo a todo aquel que critique sus discursos. El jefe del taller mecánico dominado por el orgullo laboral, despidió a Jerónimo, por haber sido capaz, sin malicia, de arreglar un motor desahuciado por el patrón.

66. Se relata la historia de un rico que habiendo perdido toda su fortuna en una noche de juego acepta, su nuevo destino y se dispone alegremente (a otro podría haberle conducido al suicidio) a ir al puerto a cargar fardos.

67. Que la pervivencia de temas y tratamiento plano de los personajes, propios del folletín decimonónico, no es privativa de la novela popular burguesa queda suficientemente probada en **La Novela Ideal**. Esta colección de novelas cortas, promovido por la familia Montseny, con una clara finalidad de propaganda del Ideal anarquista, se mantiene fiel en sus casi 600 números a la estética del folletín. Su finalidad didáctico-divulgadora y el carácter no profesional de muchos de sus colaboradores así lo exigen. El éxito de esta serie (1925-1938) se explica entre otras cosas, precisamente, porque "*el argumento está centrado en las relaciones de explotación sufridas por los personajes ejemplares y positivos y que alrededor del intento (individual y aislado) de lucha se desarrolla, en la mayoría de los casos una historia de amor*". Vid. Marisa Siquan Boehmer, **Literatura popular libertaria (1925-1938)**, Barcelona, Península, 1981, pág. 46.

68. Esta expresión con ligeras variantes se repite en distintas secuencias hasta la pág. 132. Recurso utilizado para la identificación de Ella, mujer casada con quien ¿realidad o sueño? compartió una noche de amor "*nadie puede quitarnos la mujer que es "nuestra" cuando aún no ha sido nuestra*" -pág. 126-.

69. Otras dos nuevas citas de Nietzsche se dan incorporadas al propio texto: "*El hombre encerrado en duro cinturón, lucha contra lo que Nietzsche llama "la inocencia del devenir"*" (pág. 146) y, con anterioridad y en similar sentido de lucha contra lo establecido: "*Pedimos que cada cual sea dueño de su cintura como Nietzsche quería "pies ligeros"*" (pág. 145).

70. La nominación genérica de los personajes: el, ella, el ingeniero, el consejero inteligente de sociedades anónimas... (El único con nombre propio es Juanito, el ser nombre tan común y además con diminutivo lo dota de igual valor genérico) apuntan en el mismo sentido: escasa importancia de los personajes protagonistas. Igual tratamiento es perceptible en la mayor parte de las narraciones de Antonio Espina y de Jarnés.

71. Esbozo de Botín Polanco realizado por Jarnés en **Antesala** (pág. 8). Puede advertirse una alusión irónica en "*esguinces psicológicos*" semejante a esquematización en la psicología de personajes y, en el triunfo de la preciosa y costosa anatomía, la identidad con tratamientos tradicionales narrativos.
72. La obra de Díaz Fernández cuyo título es **El blocao** (en el texto jarnesiano -pág. 8- se transcribe con minúsculas, queda sólo destacado el sustantivo mediante recursos tipográficos), fue publicada en Madrid, **Historia Nueva**, en su colección de **Novela Social**, 1928. Supuso el inicio de la novela social, cuyas bases establecería el propio autor en **El nuevo romanticismo** (1930). Ha quedado citada una edición reciente de este manifiesto del nuevo realismo con prólogo de López de Abiada. Para Eugenio García de Nora (**La novela española contemporánea**, II, págs. 455-460) tanto **el blocao** como su autor, vienen a ser un eslabón entre la tradición literaria y el nuevo realismo interrumpido por la novela deshumanizada. Esta apreciación de Nora entra en contradicción con las declaraciones del autor, a la segunda edición de **El blocao**, sobre la novela tradicional y la atmósfera que da unidad a su obra: "Al escribir **El blocao** no me propuse ningún fin proselitista: quise convertir en materia de arte mis recuerdos de la campaña marroquí", (Vid. en José Esteban y Gonzalo Santonja, **Los Novelistas sociales españoles (1928-1936)** Barcelona, Antrhropos, 1988, pág. 171-172). Coinciden estas declaraciones con las palabras de presentación de Jarnés en **Antesala**.
73. Vid. "*La moda y el feminismo*" en el **nuevo romanticismo**, ed. cit. págs. 35-39
74. Coincide el heroísmo y desclasamiento de Otilia con el de Pedrín, personaje de **La humildad** a cargo de César Muñoz Arconada. En ambos casos el final de estas *dos ovejas negras* se resuelve en soledad, en abandono.
75. El carácter autobiográfico, más o menos velado, es otra de las constantes en la obra de José Díaz Fernández.
76. La hipérbole utilizada tiene claras resonancias vanguardistas.
77. Queda al igual que éste dividido, dividido en dos capítulos; en ambos casos el primero de ellos sirve de planteamiento-cuadro de costumbres de estudiantes progresista, en el segundo capítulo se unen desarrollo y conclusión.
78. Presentado por Jarnés en penúltimo lugar, mientras que su virtud ocupa el antepenúltimo. Tan nimio detalle puede hacer pensar en una primitiva idea de alternancia entre ensayo, innovación-tradición discurso y narración; dicha variación de "*modus*" literarios queda quebrada con la anticipación de la virtud asignada a Antonio Espina. En cuanto a la indirecta alusión "*garboso cronista de Candelas*" se refiere a la biografía novelada de **Luis Candelas, el bandido de Madrid** cercana en su publicación (1929) a **Las Siete Virtudes** (1931).
79. Tan sólo una significativa variante: "*periplo*" es adjetivado como "*eterno*"; en la misma secuencia del primer capítulo aparece sólo el sustantivo.
80. Hemos tomado esta referencia de E. de Nora, op. cit. II, pág. 198. **Luna de copas** apareció en los meses de octubre y noviembre (1927) y en octubre del 28 en **Revista de Occidente**. Al año siguiente fue publicada como volumen en su colección **Nova Novarum**.
81. Por las costumbres y la denominación genérica de los personajes recuerda a los cuentos orientales, pero los buscados anacronismos: "*los oprimidos*" -pág. 181- o *la defensa de Eliú contra la cotidiana neurosis* -pág. 192- rompen con la coherencia espacial y temporal.
82. La mayor presencia de ironía en la etapa madura marca no sólo el distanciamiento del autor con su personaje, sino, también, con los condicionamientos agentes de la transformación del "*héroe*". Supone, en efecto, tanto una crítica burlesca y acre a las actitudes de sumisión del personaje "*su columna vertebral parecía tener una charnela que le permitía formar, al humillarse, un ángulo de noventa grados*" (pág. 189) ante el Príncipe; como su frontal escepticismo al objetivo de las revoluciones "*derribar a un amo y fabricar*

otro" (pág. 192) y a su nula viabilidad "...mientras haya dos hombres habrá un esclavo [...] (cosa verdaderamente triste e insubsanable, que no suelen tener en cuenta los tratadistas de Derecho). Lo cual es lástima. Pero da la casualidad de que no pueda ser de otra manera" (pág. 193). Sutilezas de ingenio burlón poco piadosas para los lectores de la época que se prolonga en juegos conceptuales: "Las turbas [...] Robaban y notaban bajo el fútil pretexto de que no tenían que (sic) comer. Pretexto capcioso, ya que los individuos que no se alimentan mueren. Y eso se encuentra" (Ibid.).

83. Obsérvense las alteraciones en los términos utilizados. La espada de Roldán es Durindana y Parazonio es espada ancha y sin filo, en contradicción semántica con el adjetivo a ella aplicada: buido sinónimo de aguzado.

84. A Setenta Elious. Según el Antiguo Testamento se le llama hijo de Barachel el buzita, de la familia de Ram. La denominación de Buzita indica la patria de Eliú y quizá también su linaje. No queda aclarado con qué motivo fue Eliú a visitar a Job, pero sí que después de los discursos de Elifaz, Baldad y Sofar, amigos de Job, y de las respuestas de éste (Job XXXII, 1-5), Eliú, el más joven de todos, que hasta entonces había callado por respeto a sus compañeros más ancianos, indignado por el silencio de éstos toma la palabra para corregir las ideas de Job y salir en defensa de Dios. (Job XXXII, 6-22).

85. Vid. Ignacio Ferreras, **La novela en el siglo XX (hasta 1939)** Madrid, Taurus, 1988. En especial las páginas 107-118, dedicadas a "Las novelas vanguardistas".

86. Esta directa referencia al encargo "*Escribo estas páginas en París, en días claros como si se me hubiese hecho el encargo por haberseme visto en esta suposición de diaphanidad*" (pág. 199) realizado, con toda probabilidad por Jarnés, como coordinador de la obra, apunta, inequívocamente, a dos aspectos comunes a otras obras colectivas: la tácita labor de planificación previa y el servir de respuesta a un encargo editorial.

87. Como obra ajena a los problemas de su tiempo es considerada por Nora op. cit. págs. 94-154 y Julián Marías "Gómez de la Serna" en **Diccionario de Literatura española**, Madrid, Rev. de Occidente, 1953.

88. Los datos aportados por Gonzalo Santonja sobre Ramón Gómez de la Serna como colaborador de la prensa radical anticlerical con "Exvoto" **Fray Lazo**, nº 2, Madrid, 20 de agosto 1931 y con "Cinturones de Castidad" **Pelé-Melé**, nº 1, Madrid, 20 Febrero 1932, (Vid. Gonzalo Santonja". "En la prensa anticlerical", **Culturas, Diario 16**, 8 de julio de 1988, pág. II. Número conmemorativo del centenario del nacimiento de Ramón Gómez de la Serna) confirman la errónea interpretación de crítica, al considerar la obra de Ramón Gómez de la Serna como puramente evasiva.

89. Vid. **La nueva Literatura IV, La evolución de la novela**, Madrid, Páez, 1927, pág. 359.

90. Es digna de tener en cuenta la actitud combativa mantenida por Jarnés contra los tópicos del folletín. En **Cien por Cien**, aunque adecuándose a los moldes nada vanguardistas que la caracterizan, resulta ser el principal artífice del trueque hacia el tono burlesco paródico que le evita el ser un producto más de un modelo repetido hasta la saciedad: el de novelas populares de los treinta primeros años.

91. Pudiera tratarse de El Paular, población cercana a Madrid con monasterio románico (pág. 220).

92. Con un final convencional bien distinto al de **La Diligencia**, Jarnés volverá a utilizar este planteamiento enfrentando dos concepciones del mundo en su novela **La Venus Dinámica**, México, Proa, 1943. En tres partes de esta novela tituladas: **La mañana**, **La tarde**, **La noche** retoman numerosos ingredientes de este capítulo de **Las 7 Virtudes**, mientras que la primera parte titulada **Preludio calderoniano** se basa en **Don Álvaro o la fuerza del tino**, novelita publicada en el nº 14 de **La Novela de Una Hora**. De ella nos ocuparemos más adelante. Para confirmar esta recreación de anteriores textos narrativos breves, cfr. Emilia Zuleta, **Arte y vida en la obra de Benjamín Jarnés**, Madrid, Gredos, 1977, págs. 239-245 Es Adolfo también el seminarista romántico y apasionado de **El convidado de papel**, Historia

nueva, 1928

93. Obsérvese el tono lúdico basado en el valor polisémico de "la diligencia", nombre que da título a esta breve obra de Jarnés: Más adelante aparecen nuevos significados de esta palabra: "*¡Más diligencia, señorita!*" exige uno de los viajeros del autobús ante el retraso de Lola (pág. 219); rasgo éste, la impuntualidad, permanente en las actuaciones de la joven tan atraída por la velocidad, pero con tantas ocupaciones que "*...Paul Morand hubiese dicho: -Lolita ensancha demasiado la tarde. No le van a caber tantas cosas. Va a estallar*" (pág. 252). Mientras que "*para Adolfo, la vida ¿es poder descansar después de haber hecho tres o cuatro diligencias a lo largo del día?*" (Ibid).

94. A través del monólogo interior de Adolfo, se vierte una crítica directa a esas narraciones sicalópticas tan frecuentes en la mayoría de las colecciones de novelas cortas ampliamente difundidas desde 1907 hasta 1932 y por las que Jarnés sentía una profunda animadversión.

95. Crítica encubierta a la estructura episódica que permite prolongar indefinidamente el asunto tan característica del folletín: "laberinto". El "epílogo infantil", de igual modo, remite a los finales idealizantes y de tono rosa de gran número de novelas.

96. Madrid funciona como espacio recurrente e identificador de relaciones, más o menos complejas, entre los personajes en todas las novelas colectivas de **Las Vírgenes Locas a Cien por Cien**. En estas dos y en **Risas y Lágrimas** es el escenario único que acompaña al presente narrativo. En el resto de las obras colectivas el espacio madrileño alterna, en segundo lugar, con ciudades del Norte (París, San Sebastián).

97. Esta designación la aplicó Benjamín Jarnés a la obra de Baroja en "Baroja y sus desfiles", **Revista de Occidente**, XLII; 126, diciembre 1933, págs. 348-352.

98. Triunfo de Adolfo resulta bastante dudoso, si se tienen en cuenta las críticas de Jarnés, en ésta y otras de sus obras, a la moral tradicional representada aquí por el protagonista. Recurrencias entre el ocio y el presunto genio encontraremos en **Don Álvaro o la Fuerza del Tino**, publicada en el nº 14 de **La Novela de Una Hora**.

99. El final trágico de este personaje en el que se reúnen los atributos de las heroínas jarnesianas por una parte y de la joven mujer moderna de los veinte, amante de los coches y de los aviones, de fiestas y de cócteles, desinhibida y sensual, con aspecto de muchacho por su peinado que deja la nuca al descubierto; puede ser explicado por la clave paródica de la obra.

100. Véase el apartado correspondiente a **LA TEMPLANZA**, obra de Valentín Andrés Álvarez donde se dice: "*de esa irracionalidad profunda se nutre el lirismo del poeta auténtico*" (pág. 61).

101. El influjo de Nietzsche (Vid. Gonzalo Sobejano, **Nietzsche en España**, Madrid, Gredos, 1967) en Valentín Andrés Álvarez, Botín Polanco, Antonio Espina y Jarnés y su consiguiente crítica al atávico comportamiento moral de la época, debería ser tenido en cuenta a la hora de **valorar** a autores tildados como **estetizantes y evasivos**.

102. En el análisis que dedicamos a **La Diosa nº 2** quedó demostrado como esta presunta originalidad deviene en calco de la abundante serie de novelas publicadas en las colecciones populares del primer tercio de siglo.

103. En **Las Vírgenes Locas** (véase en el anterior apartado dedicado a esta obra: **LA PARODIA DEL FOLLETÍN**) el predominio del tono jocoso, más o menos matizado, es constante; mientras que en **Cien por Cien** el definitivo vuelco hacia lo burlesco-paródico se produce, precisamente, a partir del capítulo VI, ideado por Benjamín Jarnés. Tendremos oportunidad de demostrarlo más adelante.

104. A Jarnés lo hemos apuntado en la nota anterior, cabe atribuir el definitivo cambio de **Cien por Cien** hacia la "sátira jovial"; único camino viable dada la progresiva incongruencia de sus planteamientos, como en su momento comprobaremos.

105. Vid. Gonzalo Santonja, **La novela revolucionaria de quiosco 1905-1939**; Madrid, Museo Universal, 1993, págs. 161-171, centrados en el estudio de esta obra y, en particular, págs. 162 y 166 para lo referido a la más que probable intervención de A. Espina y Arconada en **Historia de un día**. A estas dos obras colectivas de clara intencionalidad política, dedicaremos tan sólo un brevísimo apartado, porque su finalidad de servir de propaganda a ideales de izquierdas las dotan de una especificidad distante al del resto de las obras múltiples. Con abundante documentación y certero juicio han sido estudiadas por Gonzalo Santonja, (op. cit., en nota anterior). Para **Suma y Sigue...** vid. págs. 171-177.

106. Aunque con reservas, Gonzalo Santonja -(**La novela revolucionaria de quiosco 1905-1939**, op.cit. 1993, pág. 166) apunta la autoría de Arconada para el trágico relato intercalado (págs. 26-37 de **Tensor**, números 5 y 6) de **Juan Simeón**

107. Cfr. "*La modalidad de la novela colectiva*" en **La Novela revolucionaria...**, págs. 157-180

IV. CIEN POR CIEN. NOVELA MULTIPLICADA.

Fueron publicados los trece capítulos de este "*experimento literario*" entre los números uno y quince de **La Novela de Una Hora** (6 de Marzo a 26 de Junio, 1936). La explícita falta de correspondencia entre sus capítulos y la revista hebdomadaria, (quincenal a partir del número trece) en la que insertan, viene dada por su coyuntural interrupción tras el duodécimo capítulo. Falta de continuidad en modo alguno extraña, pues, habida cuenta del elocuente despropósito al que había llegado tan proteico "*experimento*", dar con el aguerrido colaborador capaz de continuar este "galimatías" no debía ser pequeña tarea. Ello queda entrevisto en la información incorporada al número trece y en el lugar destinado al anuncio, común a cada uno de los capítulos, de **Cien por Cien**:

"Por retraso en el recibo del nuevo capítulo de esta original novela, nos vemos obligados a substituir, en este número y en el próximo la publicación de CIEN POR CIEN, por la deliciosa novelita AÑIL de Mariano Tomás" (pág. 51).

La dificultad en el encuentro de autor capaz no ya de continuar, sino de dar fin a la "*original novela*" queda patente en el anterior capítulo, donde, a diferencia de los anteriores, en cuyo final se nombra al autor de la siguiente entrega, en éste tan sólo se consigna "*En el próximo número, el capítulo XIII*" (pág. 64). Ante este revés editorial para la subsistencia de la **Novela Multiplicada**, el Director Literario de **La Novela de Una Hora**, Mariano Tomás, opta por un expeditivo remedio: llena el transitorio vacío dejado por el "*retraso en el recibo del nuevo capítulo*" que afecta a los números trece y catorce con su "*deliciosa novelita*" **Añil**¹. Será en el siguiente número cuando se proporcione sólo ahora anunciado, a los lectores el nombre del autor del último capítulo "*En el próximo número, el último capítulo por W. FERNÁNDEZ FLÓREZ (nº 14, pág. 51)*". Razones sobradas, según veremos, tiene el intrépido Académico para poner coto al "*disparatado invento*" mediante el suicidio del **Cien por Cien** de los personajes, recurso con indudables ecos cervantinos, necesario, inevitable y airoso final para el monstruo de mil cabezas en que la obra encomendada a trece autores distintos ha derivado.

Sintomático y clarificador en este sentido se torna el adjetivo inicial y repetidamente aplicado en el subtítulo a novela "*multiplicada*", cualificación que, amén de insistir en esa casi obsesiva denominación matemática común a obras colectivas que precedieron a **Cien por Cien** y de remitir a su título mediante un elemental juego de palabras, desvela su multiplicidad en un doble sentido: el de la variedad consustancial a toda obra realizada en colaboración : "*Cada capítulo un autor*" y el de la dispersión de su peculiar estructura episódica. Aspecto este último quizá no vislumbrado por la autora del título (Concha Espina) ni por los artífices de los subtítulos.

En resumen, de los dieciocho números de **La Novela de Una Hora** quince de ellos por una vía (capítulos de **Cien por Cien**) u otra (**Añil**, en dos entregas) mantienen el reclamo de la entrega tan propio

del folletín decimonónico, familiar, sin duda, a muchos de sus lectores. No comparten esta fortuna los tres últimos números de nuestra colección (editados entre el 10 de julio y el 7 de agosto de 1936), tal vez, porque estos días, (además de las razones literarias a las que hemos aludido) no sean del todo propicios para veleidades; no parece factible que, en vísperas de la guerra civil, pueda encontrarse autor alguno (independientemente de cuál sea su opción política) que dedique su tiempo y pluma a un "experimento" de esta naturaleza. Son estas circunstancias históricas, en definitiva, las que impidieron el cumplimiento de la inicial declaración programática estampada en el número uno:

*"Lo único que podemos adelantar es que todos los colaboradores de **LA NOVELA DE UNA HORA** (cuya lista figura en otro lugar de este número y abarca todos los nombres célebres de la literatura actual participaran en **CIEN POR CIEN**" (págs. 51-52)*

La nómina de colaboradores referida es: Luis Araquistain, Luis Astrana Marín, Pío Baroja, Tomás Borrás, Manuel Bueno, El Caballero Audaz, Francisco Camba, Julio Camba, Emilio Carrere, Concha Espina, Wenceslao Fernández Flórez, Federico García Sanchiz, Alberto Insúa, Enrique Jardiel Poncela, Benjamín Jarnés, Pedro Mata, Roberto Molina, Armando Palacios Valdés, José M^a Pemán, Rafael Pérez y Pérez, Artemio Precioso, Juan Pujol, José M^a Salaverría, Felipe Sassone, Mariano Tomás, Hugo Wast, Eduardo Zamacois, etc. Veintisiete, sin tener en cuenta a los genéricos colaboradores nominados etc. La comparación entre esta nómina y la de los colaboradores efectivos de **Cien por Cien**: Concha Espina, Eduardo Zamacois, Tomás Borrás, Pedro Mata, Mariano Tomás, Benjamín Jarnés, Alberto Insúa, Artemio Precioso, Emilio Carrere, Cristóbal de Castro, Roberto Molina, Ramón Martínez de la Riva y Wenceslao Fernández Flórez ², nos lleva a unos nuevos desajustes entre la realidad y el deseo: ni *"todos los colaboradores de **La Novela de Una Hora** participan en la **Novela Multiplicada**"* ³; ni todos son *"nombres célebres de la literatura actual"*, prueba de ello es la incorporación de Cristóbal de Castro y Martínez de la Riva no mencionados en la nómina de colaboradores, sino con el impreciso etc., etc. Además, de los dieciocho novelistas que publican un relato breve en la colección, sólo nueve de ellos toman parte en **Cien por Cien** (no colaboran Palacio Valdés, Bueno, J. Poncela, Salaverría, F. Camba, Pemán, Novás Calvo, Pérez y Pérez) y cuatro colaboradores en esta empresa: T. Borrás, A. Precioso, R. Molina, E. Carrere, limitan su participación en **La Novela de Una Hora** a esta tarea colectiva.

Estos desajustes y algunos más que iremos señalando no son privativos de la **Novela Multiplicada** ideada por **EDITORES REUNIDOS**, aunque en este caso sean mayores que en las obras precedentes como natural consecuencia del crucial año de su publicación (1936). Causa definitiva a su vez del breve catálogo de **La Novela de Una Hora**.

1. DISEÑO EDITORIAL.

Según es habitual en trabajos literarios realizados en colaboración ⁴, **Cien por Cien** se abre con unas declaraciones rotuladas **EXPLICACIÓN DE LOS EDITORES**. En ella se ofrece "*a los lectores de LA NOVELA DE UNA HORA una experiencia literaria del mayor interés: Una novela cada uno de cuyos capítulos será escrito por un autor diferente*" (nº1. pág. 51).

1.1. Recursos literativos.

Estas primeras líneas del prólogo, enunciadas de forma distinta ⁵, son repetidas, con ligeras variantes, al inicio de cada uno de los capítulos de la **Novela Multiplicada**. Precede a estas palabras preliminares una curiosa ilustración ⁶ en donde se representan sombreados tres objetos relativos al oficio de escribir: pluma estilográfica, gafas (¿quiere esto decir que todos o gran parte de los colaboradores eran miopes?. Se trata, más bien, de propiciar la asociación entre el trabajo intelectual y este objeto, lo cual confiere cierta connotación de seriedad, de calidad), y, en medio de éstas y aquélla, una palomita de papel. Símbolos, a su vez, de los tonos serio y lúdico anunciados en las preliminares palabras "*Los personajes [...] Atravesarán situaciones variadísimas: trágicas unas, otras jocosas, según el temperamento del autor del capítulo*" (Ibid).

En similar sentido los recursos tipográficos empleados en las repetidas entradillas ⁷ a cada uno de los capítulos (amplitud de márgenes; diferente letra -bastardilla- al del cuerpo del capítulo; mayúsculas para poner de relieve el nombre de la colección en la que se inserta, así como el de los autores que en el proyecto han colaborado) funcionan, junto al omnipresente logotipo y resumen de intenciones en el inicio de los capítulos, como importantes elementos de identificación y coherencia textual, aunque resida tan sólo ésta conexión en un mero mecanismo redundante sin duda potenciado por la superposición de lenguajes. Este efecto repetitivo alterado en los números dos, tres y quince, al incorporar al texto base de la entradilla, variantes.

La correspondiente al *número segundo* apenas es significativa: se limita a dar noticia del comienzo de **Cien por Cien** en el número anterior y sus tres líneas finales resumen el contenido del precedente capítulo; sinopsis que será sustituida en los siguientes números por la nómina de los autores participantes en el "*torneo literario*".

Mayor alcance tiene la innovación textual correspondiente al número tercero:

"En ella participarán (sin plan preconcebido, con objeto de que la experiencia sea más interesante) todos los colaboradores..." (pág. 60).

El añadido, transcrito entre paréntesis, retoma una de las premisas expresadas en el prólogo, fundamental, sin duda, porque esta ausencia de plan previo es causa de su peculiar estructura episódica; marca distintiva entre **Cien por Cien** y sus congéneres de los treinta primeros años de nuestro siglo. Y

aunque la inexistencia de un plan (según hemos señalado en anteriores apartados ⁸⁾) no es invento de los promotores de la **Novela Multiplicada**, hemos de reconocerles la audacia de recrear un modelo, presuntamente olvidado, tratando a su vez de superarlo. Afán emulativo cifrado en ese "*dejar el mayor margen posible al imprevisto*" (Nº1, pág. 51) hasta el punto de no establecer ni tan siquiera "*el orden de autores [el cual] obedecerá más que nada al azar*" (Ibid) ⁹. Temeridad cuyo resultado es ese "*abominable galimatías*" (Nº 15, pág. 60) en que se convierte esta historia de historias.

En la parte preliminar al último capítulo, incluido en el número quince, se aprecia nuevamente cierta variación relacionada ahora tanto con el texto propiamente dicho, como con sus caracteres tipográficos. Leve es la variación textual, mas no por ello poco significativa en tanto que viene a probar, definitivamente, esa inalcanzada conjunción entre la realidad y las iniciales intenciones. Así al aserto repetido sin desánimo (a pesar de las difíciles condiciones de supervivencia) "*participarán todos los colaboradores de LA NOVELA DE UNA HORA, es decir los mejores novelistas de España*" se intercala, entre las dos primeras palabras, el atenuador "*casi*" precedido del necesario cambio temporal en el verbo "*participaron*": el anunciado capítulo final no hace posible seguir manteniendo el espejismo. Las diferencias tipográficas resultan asimismo llamativas: la ausencia de márgenes para diferenciar el inicial resumen y el capítulo; la disminución notoria en el tamaño de los caracteres y en el espaciado interlineal parecen encaminados a la consecución de una economía espacial paradójicamente no exigida por la necesidad: la última página del capítulo tan sólo contiene siete líneas, más la del ineludible FIN. Diríase que tan compacta disposición, con esa casi absoluta carencia de espacios en blanco, persiguiese conjurar el maleficio de la dispersión y de la incongruencia.

Señalemos, en fin, que este recurso iterativo utilizado al inicio de cada uno de los capítulos (pese a sus variantes), unido a la identificación simbólico-iconográfica, a través de su representativa ilustración, son exclusivos de la **Novela Multiplicada**. Procedimiento de indudable eficacia comercial y en perfecta consonancia con el acicate novedoso que supone la inclusión, en una revista literaria, de una **novela por entregas** realizada por autores distintos.

1.2. "Una interesantísima experiencia".

Según decíamos al principio de este apartado la declaración de intenciones de obras realizadas en colaboración es práctica común a todas y cada una de ellas. Su objetivo es dar a conocer las claves de su configuración e intencionalidad, convirtiéndose en guía para los futuros lectores. ¿Cuáles son las pautas vertidas por los autores de **Cien por Cien**? Las esenciales han sido ya mencionados en tanto, que su uso no se limita a la **EXPLICACIÓN DE LOS EDITORES**, sino que se proyecta de manera continuada y reiterativa en el inicio de cada capítulo:

- Publicación incluida en **La Novela de Una Hora**,

- Combinación de tonos jocosos y graves,
- Cada capítulo será realizado por un autor distinto,
- Ausencia total de plan de elaboración.

A éstas cabría añadir la consideración de este "*interesante experimento*" como *torneo literario donde medirán sus plumas los mejores novelistas de España; una feria del ingenio*" (pág. 51). ¹⁰ El cotejo de estas claves y las de las otras creaciones literarias colectivas publicadas entre 1886 y 1936 nos permitirán, más adelante, comprobar claras afinidades entre ellas; por consiguiente, la "*experiencia*" pudiera ser "*interesantísima*" pero en modo alguno novedosa; salvedad hecha de los aspectos editoriales señalados (publicado en una revista literaria, reiteración de propósitos y nómina de colaboradores) indicadoras, estas novedades, de un proyecto más comercial que original desde un punto de vista estrictamente literario.

1.3. "Cada capítulo un autor".

Por lo que se refiere a sus trece capítulos cierta es la asociación de cada uno de ellos a un autor diferente, (se cumple así lo reiteradamente anunciado); no obstante, pueden ser observadas anomalías que afectan a su distribución en los "*sucesivos números*" ¹¹. Así, en las ocho primeras entregas, incluidas en los ocho primeros números de **La Novela de Una Hora**, es perceptible una regularidad cifrada en la correspondencia número-capítulo. Sin embargo, a partir de aquí, dicha relación se presenta distorsionada: en el número nueve además del capítulo noveno se inicia el décimo, cuya continuación se anuncia, al final, para "*el próximo*" (pág.60). Similar fenómeno se produce en el número once: tras el final del capítulo correspondiente, se inserta el inicio del duodécimo ¹². Tales irregularidades pueden ser explicadas por una objetiva razón de diseño editorial, el cual es alcanzar un total de 64 páginas en cada número de **La Novela de una Hora**. Sin embargo, pudiera ser no fortuita la coincidencia entre estos desajustes y otras causas más ocultas: el significativo caos argumental y estructural alcanzado en **Cien por Cien**, a estas alturas de su historia, permite confirmar la verídica ausencia de plan preconcebido, cuya irremediable consecuencia es, asimismo, la falta de unas mínimas previsiones argumentales; no sólo en los lectores (efecto sin lugar a dudas buscado para mantener la intriga) sino en los propios diseñadores de tan "original proyecto literario".

Otro curioso dato, en fin, se deriva de la consideración sobre los autores de los capítulos geminados: Cristóbal de Castro (Cap.X) y Martínez de la Riva (cap. XII). Colaboradores efectivos, tanto de **La Novela de Una Hora**; como de **Cien por Cien**, aunque mencionados tan sólo en la nómina de colaboradores con el socorrido **Etc. etc.** ¹³. En este sentido, aparecen como comodines, usados en ambos proyectos en momentos cruciales.

2. PROGRESIÓN ARGUMENTAL Y COHERENCIA NARRATIVA.

Puesto que "*seguir el humor*" y trayectoria a los numerosos personajes y acontecimientos de la

calidoscópica historia relatada en **Cien por Cien** no resulta tarea fácil (dada su más que notable dispersión) hemos considerado oportuno glosar cada uno de sus capítulos. El plan que seguiremos para organizar tal caos se basa en el análisis de los elementos de recurrencia-ruptura, referidos a personajes, temas, tono, punto de vista, asociados a la distintas técnicas adoptadas por los trece colaboradores de este "*experimento literario*".

1.2. Una novela galante.

En el **CAPÍTULO PRIMERO**, Concha Espina (autora del título de la **Novela Multiplicada**) presenta a cuatro personajes: dos en escena, Adela Iturbe y su hija Maruja; dos ausentes, Alberto Durán (novio de ésta) y Don Juan Rosillo (general conspirador, amante, cuando era coronel, de la madre). Las mujeres "*silenciosas y tristes*" (pág. 55) responden en buena medida a los arquetipos femeninos espinianos. Es Adela una madre valiente, capaz de sacrificarse hasta la humillación de "*un obscuro trabajo oficinesco para que yo estudie, me cuide... y te deshonor llevando su apellido...*" (págs. 57-58); sus rasgos físicos además, mantienen la tersura de la juventud al igual que su erguido y flexible cuerpo. Maruja sirve de contrapunto: la oposición a su fiel progenitora se pone de manifiesto tanto en lo físico como en lo psíquico:

"El pelo castaño y ondulante de Adela Iturbe, los ojos garzos profundos, la boca encendida y seria, el enérgico perfil, se acusan en la hija desvanecidos, bajo unas trenzas doradas, una pupilas azules unos labios estrechos y sensuales, una expresión al mismo tiempo obstinada y melancólica. Es la chica menuda y frágil, endeble de salud, como fruto de angustia y decadencia" (pág. 56).

Tras esta confrontación madre-hija, asoma el castigo "*fruto de angustia y decadencia*" asociado a una relación ilícita, planteamiento moral apropiado para el inicio de lo que podría haber sido una novela blanca como lo fue la colectiva de Renacimiento, **La Diosa nº 2**¹⁴. En este inicio, lleno de incógnitas, es sintomático también que Adela sea mujer sureña "*ceceo andaluz*": ello explicaría su apasionamiento, su pronta entrega, su capacidad de sacrificio... comportamiento, al decir de Cansinos-Assens¹⁵ opuesto al meditado y lento de la mujer nortea; carácter hiperbóreo común a la mayor parte de las protagonistas de la escritora santanderina. Tampoco resulta extraño que los personajes ausentes (casi personajes coro) de la "*escena familiar llena de gracia y emoción*" (según es considerada en la entrada resumen al capítulo segundo) sean masculinos, ni que su relación amorosa se presente plena de dificultades. En el caso de los jóvenes, motivada por la oposición de la madre cuyo deseo es conseguir un "*casamiento brillante*" para su hija con ayuda del General y de Alberto Durán, autor de "*Croniquillas*" en el periódico "*Ahora*", autor de varias obras teatrales, "*escritor... incógnito...*" es "*¡Poquísimoj!*" (pág. 54) a pesar de su "*nombre precioso de novela o de cine*" (pág. 53).

En la relación de la madre y el general, el conflicto viene dado en el presente narrativo por el encarcelamiento del conspirador, pendiente de una pronta amnistía, para presos políticos; y, en tiempos

pasados, por razones enigmáticamente apuntadas a través de la confesión de Maruja: *"El me siguió tratando con su frialdad de costumbre. Era el mismo señor guapo y orgulloso, amigo tuyo, que durante las vacaciones solía ver en nuestra casa [...] nada ha sentido por él mi corazón"* (pág. 57) unidos a esta otra referido a la madre *"... que siendo quien eres te has sometido, lejos de su familia"* (Ibid). La conjunción de ambos reproches no proporciona datos suficientes para suponer escollo alguno en esta relación; han de ser tomados, por tanto, como un envite lanzado a los continuadores de la historia a la vez que posibilita un inicio morboso y abierto, tan del gusto de lectores populares.

Por otra parte al fervor, la fidelidad, mostrados por Adela al general (cuyo retrato conserva en el saloncito indicio de mejores tiempos económicos); son potentes medios de contraste ante los negativos juicios expresados por la *"frágil Maruja"*. La idílica descripción de la imagen del soldado (coronel) español, representado en óleo, sintetiza cabalmente esta conjunción de contrarios: aquello que bien podría ser negativo - el orgullo, la altanería - resulta ser virtud (por las especiales connotaciones contextuales manejadas) en este *"Caballero [...] en toda la apostura marcial y señorial"* (pág. 55). Afable tratamiento dispensado al *"hombre maduro"* que resulta ser otra constante en las novelas de Concha Espina ¹⁶ llevado a cabo en este capítulo de **Cien por Cien** mediante una representación icónico-simbólica: el retrato.

Así pues, el primer capítulo de **Cien por Cien**, además de servir de muestra del peculiar estilo de su autora, supone el inicio de una historia con abundantes elementos folletinescos: dificultad en la consecución del amor, abandono de unas mujeres, práctica orfandad de una de ellas... Ingredientes todos ellos claves para el posterior desarrollo de la novela, bien como clásico folletín, bien como parodia de tal modalidad literaria.

EDUARDO ZAMACOIS, el novelista del amor y del misterio (son claves para el anuncio de **Los que se van piden perdón** -Nº 6-, estampado en la contraportada del Nº 5 de **La Novela de Una Hora**) es el autor del **CAPÍTULO SEGUNDO** de **Cien por Cien**. Aparecen en esta entrega los cuatro personajes creados por su antecesora, si bien su presencia en escena cambia, así como la configuración de los mismos. Ahora los protagonistas son los jóvenes y a través de su diálogo (de nuevo Maruja, llamada ahora María, vierte juicios poco favorables) y de la voz narrativa se lleva a cabo una clara desmitificación de los ausentes, de los progenitores de la señorita Iturbe. Para ésta el bizarro coronel Rosillo es *"un militarote -dijo- desapacible, fachendoso, libertino y vulgar"* (pág. 62). Imagen poco amable que fue apuntada por el narrador al inicio del capítulo *"Hija de un militar valentón, bebedor y mujeriego"* (pág. 60). La degradación de la figura maternal también la formula de modo escueto la *"intrépida doncella"* (pág. 63) *"-Mi madre, replicó la joven- es una cursi"* (pág. 62), brevedad plena de significación por las especiales connotaciones de lo *cursi* y aquí asociado a la humillante fidelidad sustentada más en la recuperación del honor del ser social (otorgar apellido a la espúrea hija es el sueño de Adela Iturbe) que en la consecución de una responsable paternidad:

"A mi juicio, nuestro verdadero padre no es el hombre que nos engendró en la fiebre de una noche nupcial, sino quien, sufriendo, cuidó de educarnos y darnos de comer..." (pág. 63).

Además de los ingredientes galantes y moralizadores del folletín derivados de las consideraciones de la joven, las desmitificaciones indicadas funcionan como factor desencadenante de la nueva situación narrativa y, a su vez, las explican: la absoluta entrega de la *"virgen traviesa"* (pág. 61), al novio, verbalizada mediante la expresión *"Dispongo de toda mi vida"* (págs. 61 y 62), sólo puede resultar mínimamente aceptable, para los bienintencionados lectores, teniendo en cuenta el real y triste pasado de la joven, cuya causa inmediata es su actual deseo de emancipación (pág.63). Como resultado y principio de tales novedades la transformación ha de verificarse también en la heroína del capítulo: María Iturbe. El uso del *"in medias res"* con que éste se abre, proporciona las claves del cambio experimentado.

"Ni los ojos azules, infinitamente dulces, ni los áureos cabellos de María Iturbe, armonizaban con el atrevido dinamismo de su carácter. El temperamento arrebatado del padre había prevalecido en ella [...] amaba el peligro y escondía, como Juana de Arco, dentro de su delicado cuerpo de doncella, una imaginación caudal y una voluntad briosa nacidas para correr tras de los espejismos de la Aventura" (pág. 60).

Modélico retrato en donde se condensan el aspecto y las actitudes de las heroínas y, por otro, el ineludible peso de la herencia, aspectos ambos identificadores de sus actuaciones futuras.

Hasta Alberto Durán llegan también los tentáculos transformadores del omnisciente autor. *"El hombre "cien por cien"* con que se cierra el capítulo (pág. 64) producto del ensueño de la intrépida y romántica joven se presenta al lector de manera hiperbólica y grotesca, en nada semejante a *"Los Petronios de la pantalla [...]" era de constitución endeble, medía escasamente un metro y cincuenta centímetros, y tenía una cara amarillenta hecha de cualquier modo"*. (pág. 62). Este aspirante a Correos (antes de ser escritor) es además apocado; así, ante la declaración de la novia sobre la total disposición de una vida, su reacción resulta grotesca:

"al extremo de descolgarle la mandíbula, con cuyo desfallecimiento se le alargó el rostro" [...] "sintió el galán que sus magníficos cabellos se erizaban y, para tranquilizarse llevóse ambas manos a la cabeza" (ibid).

Además, sus breves respuestas repletas de lugares comunes (*"El pan de la libertad es el mejor de todos"* -pág. 63-; *"Yo, de la vida, sabré hacer una esclava"* -pág. 64-) no suponen, en modo alguno, la versatilidad exigibles a todo un autor.

La pluma de tan experto prestidigitador (Zamacois), cuyos acertados recursos degradadores permiten convertir a los personajes en poco más que marionetas, reconducen el relato haciéndole tomar unos derroteros cercanos a la farsa. La alternancia de tonos, anunciada en la **EXPLICACIÓN DE LOS EDITORES**, se hace realidad: patente resulta la contraposición entre la convencional seriedad del capítulo

primero y la casi permanente ironía del segundo. Burla, en fin, temática ¹⁷ y estructuralmente, significativas ya que, este giro bien podría ser el inicio no sólo de la parodia de los personajes sino de la de los subgéneros literarios (el folletín, la novela galante) populares a ellos asociados. Su mayor o menor eficacia dependerá de los continuadores, pero, al menos, las bases están bien cimentadas.

TOMÁS BORRÁS es el autor del **CAPÍTULO III** ¹⁸. En su entrega, el polifacético autor ¹⁹ procura, con éxito, mantener la coherencia con el anterior capítulo, además de introducir escenarios y situaciones tendentes a la consecución de un más variado desarrollo narrativo. Entre los elementos de enlace cabe destacar la presencia en escena de la pareja de enamorados.

También las actitudes de ambos son similares a las presentadas por su antecesor, si bien el contraste entre la romántica María y el realismo de Alberto Durán se perfila de manera más clara. Las expresiones simbolizadoras: *"dispongo de toda mi vida/ dispongo de catorce pesetas"* usadas por Zamacois para dar cuenta de esta relación antitética son retomadas por Borrás con el añadido de juicios pertinentes e irónicos: *"La enamorada repetía con gozo la frase poética".../ "...el escritor mascullaba la otra frase, la realista, guarismo de su estado espiritual [...] sobaba los discos de metal -los relativamente grandes y cuatro minúsculos- que, ignorantes de la partenogénesis, seguían sin reproducirse"* (págs. 56-57).

Sirve, asimismo, la dispar percepción de la realidad en los amantes, como recurso distanciador de la voz narrativa. Sobre ésta recae, prácticamente, el relato de acontecimientos y la descripción del estado de ánimo de los personajes dada la ausencia de diálogo, limitado a sólo cuatro brevísimas intervenciones no acompañadas de respuesta. Añádase al carácter reflexivo-irónico la intromisión esporádica del narrador mediante el uso de la primera persona: *"Dejando las calles de gran circulación -ya hemos dicho que eran torrentes, etc. etc.-"* (pág. 57), modalidad apelativa que sugiere al lector una interpretación burlesca, de la aventura protagonizada por dos personajes imprescindibles en toda novela galante. De este modo la coincidencia de tonos jocosos con finalidad paródica entre los capítulos SEGUNDO y III es manifiesta aunque la modalización ²⁰ utilizada en ambos casos difiera: omnisciencia neutral e implícita -uso de metalepsis- en éste y sólo neutral en aquél.

Aparte esta novedad referente al punto de vista, cabe señalar otra significativa para el transcurso de la acción cual es la determinación de las coordenadas espaciales. Si en los capítulos precedentes pasamos de un ámbito cerrado (modesta casa de unas mujeres venidas a menos desde cuya ventana se transmite la visión de una calle poco iluminada) a otro abierto (la calle como lugar de encuentro de los novios), ambos no aparecen circunscritos a un espacio geográfico concreto. Por contra, este tercer capítulo se abre con la descripción rápida de tumultuosas e iluminadas calles, datos que sitúan al lector en una gran ciudad, por donde la pareja de enamorados pasea. Y es este paseo el que permite trazar, de manera impresionista, distintos lugares de esa ciudad. Del centro pasan a *"las costanillas y callejuelas retorcidas del viejo Madrid"*, (págs. 57-58), y acaban en uno *"de esos colmados que ponen los montañeses en Sevilla y los catalanes en*

Madrid. Tenía aire de miseria presuntuosa. En uno de los letreros-reclamo decía "Hay reservados" (pág. 58). Lugar propicio para la satisfacción de los "*deliquios de la doncella*" y acorde con la precariedad económica del "seductor". La descripción del ambiente de este innominado y típico lugar madrileño de principios de siglo se condensa en parroquianos, chicas equívocas, en la escasamente bucólica imagen del reservado: "*cuartucho hecho con dos bastidores de papel*" (pág. 58). Siendo precisamente esta fragilidad de sus materiales lo que convierte en pública la reservada escena:

"seis dedos perforaron por diferentes sitios el papel desde fuera y seis ojos se aplicaron a los agujeros... [para]... no perder detalle de las intimidades de la entrevista" (pág. 59),

transmitida por medio de la voz autorial. Se produce así una relativa objetivización que permite, a su vez, realizar una crítica a los "novelistas madrileños de segunda clase" (pág. 59) a quienes Alberto recurría:

"Había leído muchas novelas conocía la fraseología que se usa en tales casos. Sabido es ²¹ que los novelistas [...] han deshonrado infinidad de modistillas y señoritas de familia en sus obras, ya en los merenderos de la Bombilla, ya en los de los establecimientos de comer y beber" (Ibid),

para "*camelar*" a la apasionada y romántica María, proclive a la ensoñación novelera. Coadyuva todo ello a la creación de un realista, a la par que ridículo y grotesco, **cuadro de costumbres** de corta, condensada y certera pincelada, cuyo final imprevisto e ilógico subraya el omnipresente tono entre irónico y lúdico de este tercer capítulo. El disparatado fin "*Había descubierto que su novio era vegetariano*" abre nuevas posibilidades narrativas; sin embargo, entra en franca contradicción con los rasgos de este personaje, según puede desprenderse de los cálculos realizados por Alberto a la entrada del establecimiento sobre el precio del pescado frito "*tres pesetas*" y de un chato (pág. 58). Ánimo burlón, cabos sueltos, estratagemas, en fin, destinadas a su sucesor y primeros indicios de incoherencia en la historia relatada por Borrás, quien, aunque reiteradamente anunciado entre los colaboradores de **La Novela de Una Hora** no llegará a publicar ningún relato.

PEDRO MATA, autor del **CAPÍTULO IV**, "*El novelista que más hondo ha penetrado en el corazón femenino...*" ²² nos lleva al pasado de María (nuevamente denominada Maruja y Marujita) para que resulte convincente ese repentino ataque de cólera con que la dejábamos en el anterior capítulo, al conocer el vegetarianismo de su Alberto ²³.

Por otro lado el experto conocedor del "*corazón femenino*" (Pedro Mata) hace gala en esta entrega del arte que lo hiciera tan famoso en los años veinte y treinta ²⁴. Su objeto de estudio es Maruja: "*niña consentida*", "*mal educada*", "*resabiada y dominante*". Carácter antojadizo e indómito no doblegado ni por las monjas del pensionado gratuito donde estuvo, hasta los trece años; ni, menos aún, por su madre, "*...una pobre calamidad. Corta de ingenio irresoluto y apocada...*" (pág. 54). Tal inalterabilidad caracteriológica da sentido a la furiosa reacción de la joven con que se cierra el capítulo anterior, amén de reforzar la imagen temperamental de la romántica María, proporcionado por Zamacois (Cap. II), bien distante de la débil

muchachita esbozada por Concha Espina (cap. I). Al arrebatado carácter de la joven, se añade ahora la tendencia a tener bajo su dominio a alguien. Durante dos años fue Maruja, su vecina, la dominada y, cuando ésta desapareció ejerció su tiranía sobre *"Alberto Durán; joven pálido, insignificante, romántico, sentimental y pinturero [...]"* En manos de Maruja, el pobre Alberto era un perfecto monigote" (pág. 57). Por otra parte, a través de la voz de esta fuerte personalidad femenina, el nieto del famoso doctor Mata, transmite consejos higienistas, relativos a la alimentación; *"Estoy harta de féculas que sólo sirven para almacenar grasas. Yo necesito conservar la línea"* (pág. 58), fiel reflejo del nuevo tipo de mujer esbelta y delgada tan de moda a partir de los años veinte.

Coincide en la configuración negativa de la figura materna con la dada por el fundador de **El Cuento Semanal**, así como en la conflictiva relación madre-hija debido a sus opuestas concepciones sobre el verdadero sentido de la paternidad. Ante el suave reproche de Adela, *"-¡Pero si es tu padre!"*, la enérgica respuesta: *"-¡Mentira; no lo es!. No puede serlo. Si lo fue ¿cómo consentiría que viviéramos de este modo? Si siéndolo lo consiente, es un miserable"* (pág. 6), reflejan claramente las dispares actitudes de las protagonistas. Y siguiendo con el anudado de cabos sueltos en torno a la *"intrépida doncella"*, el autor de **Ganarás el pan**²⁵ hace descansar su romanticismo (reiteradamente señalado por Borrás Cap. III) en la lectura de folletines románticos a los que la "mansa y dócil" vecina (Amparo) era muy aficionada.

En fin, en las dos terceras partes de su entrega Pedro Mata retoma, profundizando en ellos, rasgos y actitudes de las protagonistas, en perfecta adecuación con lo planteado en los dos capítulos precedentes. Sin embargo, en las últimas páginas (59-60), el violento y rápido diálogo entre los novios da entrada a un desenlace inaudito: la llegada de un automóvil, en él va Amparo, se detiene, hace subir a Maruja. Tan inaudito como la final reacción de Alberto, dispuesto a abofetear a *"la dominadora"*, sin que en este abismal cambio de actitud del "insignificante, romántico, sentimental" medie introspección o análisis alguno. Tampoco puede ser explicado tan repentino cambio por razones estéticas de naturaleza paródica dado el absoluto predominio del tono grave en todo el capítulo.

Llegado este final observemos cómo no se ha producido cambio en las coordenadas espaciales, y sí en las temporales, merced a la analepsis narrativa clarificadora de la psicología de la protagonista. Se mantiene y subraya, asimismo, la configuración de los demás personajes y, finalmente, la continuada degradación (llevada a cabo en capítulos precedentes) del aprendiz de escritor queda resumida en las palabras emitidas por Maruja tras el desencanto sufrido: *"¡Yo que soñaba con un hombre cien por cien y tú no vales ni veinticinco!"* (pág. 58).

Exclamación despectiva que funciona como clave semántica en tanto que remite al título.

Por lo que se refiere a los elementos progresivos aportados en este capítulo, pueden señalarse el inexplicable y repentino cambio de Alberto Durán y la irrupción en escena de nuevos protagonistas: Amparo-coche.

2.2. Una película sentimental.

El encargado del **CAPÍTULO QUINTO** es el Director Literario de **La Novela de Una Hora**, **MARIANO TOMÁS**. Su pluma, a modo de chistera mágica, convierte a la aventurera intrépida y arrebatada **María** (llamada también **Maruja** en estas páginas) en medrosa, apocada y humilde jovencita. Nombrada significativamente por la voz narradora como "*la nena*", "*la niña*"; por uno de los ocupantes del coche como "*señorita*" y por la antes ingenua y dócil lectora de folletines (Amparo) como "*hijita*" y "*damita*": diminutivos, los últimos, connotadores no tanto del afecto existente entre las amigas, cuanto de un notorio cambio de papeles en la relación planteada por Pedro Mata (Cap. IV). La débil Amparo, pronta a secundar los antojos y caprichos de Maruja, es ahora (en el presente narrativo quizá unos meses más tarde) la dueña de la nueva situación y, ante ella, la antaño indoblegable actúa de manera sumisa. Nuevo trazado de la protagonista más acorde con el del ya lejano capítulo, de Concha Espina (I) que con los siguientes. La posible causa de tal transformación pretende ser esbozada en el primer párrafo de esta entrega:

"Maruja Iturbe se sentía cohibida entre aquellos tres personajes que habían surgido de la sombra milagrosamente. Su vestido humilde contrastaba con las sedas que adornaban el cuerpo de Amparo, y veía, con lástima por la opacidad de sus galas, los suaves relámpagos en que se desbordaban las telas al ser heridas por las luces de los reverberos, en la marcha veloz del coche. Alzó el rostro, y vio sobre sus ojos la mirada curiosa de un hombre joven" (pág. 54).

Esta reflexión parece destinada a demostrar la pericia preciosista y grandilocuente de su autor, más que a hacer verosímil la drástica conversión de las protagonistas de este capítulo, merced al hechizo del lujo asociado al mundo del cine. Sin embargo, y a pesar de tan inexplicable cambio, las dos amigas funcionan como únicos elementos de enlace con capítulos precedentes. A través de su diálogo, el lector conoce cómo ha sido posible el inesperado hallazgo de Maruja a las puertas del merendero. Amparo y sus acompañantes fueron a buscarla a casa; la madre, toda apesadumbrada, les dice desconocer el paradero de la hija y su temor de que se haya escapado con el novio; a su vez éste es, según declaración propia, el acompañante de Amparo cuando la estricta vigilancia de Adela impide salir a "*la nena*"; el final de estos furtivos paseos es el colmado... Anudados los cabos sueltos, la intención del autor ²⁶ se encamina al inicio de una nueva historia en torno al cine y, en especial, al rodaje de una película de amor titulada **Cien por Cien**. Permite este cambio de rumbo la incorporación de dos nuevos personajes "*discípulos del cine ruso*" (pág. 57) cuya admiración por la filmografía rusa explica, a su vez, la súbita búsqueda de la joven Iturbe:

"...no creamos papeles a la medida de un actor determinado, sino que imaginamos el argumento y, después, buscamos las personas que puedan interpretarlo, que se acomoden física y moralmente, si esto es posible, al personaje soñado..." (pág. 57).

A semejanza, una vez más de **Las Vírgenes Locas**, la invención de un nuevo argumento bien

podiera tener por objetivo el necesario restablecimiento de la coherencia narrativa paulatinamente puesta en peligro por el ingenio de los cuatro autores participantes en el torneo literario ²⁷. Sin duda, nadie más adecuado que el coordinador de un proyecto literario para reconducirlo en caso de peligrosa dispersión; pero en la novela que nos ocupa, su mentor se pierde en divagaciones sobre el cine (pág. 57), sobre el amor como musa de todo arte (pág. 59); encuadrados en unas relaciones entre los personajes tan evanescentes y confusas como el resumen del argumento de esa nueva película (léase nuevo argumento de **Cien por Cien**)

"Verá usted... La vida es el peor prestamista, no entrega nada de balde y cobra intereses usuarios; "Cien por cien". Una alegría, un dolor... y tan intenso como aquella alegría... Sucede todo en un pueblecillo de Levante... Un día, al amanecer..." (pág. 60).

Con tales materiales, acompañados de un patente gusto por la hueria recreación retórica, difícilmente se pueden asentar unas bases medianamente lógicas o creativas que puedan ser retomadas o ampliadas por sus continuadores.

El final forzado (recurso común a los dos capítulos anteriores): atraco a los ocupantes del coche por "*unos desconocidos*" no ayuda, precisamente a paliar la dispersión. Bien al contrario, coadyuva (la incorporación al relato de nuevos personajes, atracadores a quienes no da nombre) a una disparatada sucesión de hechos y a una informe amalgama de personajes. Se configura así en este capítulo ²⁸ una estructura episódica deslavazada, "*un galimatías*" tan solo paliado por el buen hacer de algunos de los colaboradores.

2.3. Irónico distanciamiento.

En efecto, a pesar de este negativo punto de partida, la pericia de tres continuadores de la experiencia literaria: Benjamín Jarnés, Alberto Insúa y Artemio Precioso ²⁹ dan nuevo impulso a la mortecina, disparatada y casi agotada historia. Conscientes de su agonía adoptan una clara posición crítica resuelta en cada uno de ellos por distintas vías.

La de **JARNÉS (CAPÍTULO SEXTO)** apunta a la clarificación de hechos y personajes, acompañada por el continuado tono reflexivo ³⁰ tan propio de la estética jarnesiana. A la necesaria clarificación responde el dotar de nombre al actor (Rodolfo) y promotor (Marcelo) de la F.E.A. ("*Films-Españoles-Americanos*") presentados sin nominación en el capítulo anterior. Esta identificación individualizadora, se hace imprescindible para que los anónimos personajes pasen a desempeñar el papel de héroes y, mediante irónica paradoja, en Marcelo que "*Probablemente sólo es esto: amigo de Rodolfo. Hay muchos hombres así, cuya misión en la tierra es -sencillamente ser amigos de otros*" (pág. 57) queda encarnada tan valerosa función, pues

"El héroe, en un atraco, es aquél que lleva el dinero y se dispone a defenderlo. Aunque Marcelo, aquí, es medio héroe, (³¹) porque no realiza la segunda parte de su programa de héroe: lleva el

dinero pero no lo defiende" (págs. 57-58).

Al mismo fin clarificador responde el sucinto recorrido por los diversos escenarios y situaciones en los que se encuentran (en el presente narrativo) todos los personajes de la dispersa obra. Desde *"Doña Adela, en su casa desolada"* hasta *"Maruja y Amparo, sollozando desilusionadas, frente a un hombre desdeñoso [uno de los atracadores] que enciende un pitillo y ni siquiera les ofrece otro"* (pág. 60); pasando por el abandonado Alberto y por el *"general conspirador"* en su celda leyendo el *"Diario Oficial"* (Ibíd).

Patente queda en los fragmentos citados que la postura del autor ante lo narrado es de distante ironía. A este crítico distanciamiento responde la función metanarrativa del punto de vista formalizado mediante el uso de la primera persona de plural y de las formulaciones de duda, de posibilidad, de contrariedad... expresadas a través de oraciones interrogativas y/o exclamativas, esta aparente y sistemática falta de certeza que alcanza a la propia valoración de **Cien por Cien**. Por vez primera la intromisión del autor sirve para poner en tela de juicio tanto la calidad y sentido de la **Novela Multiplicada**, como su posible final. Así, tras la localización de los personajes se presenta al lector la reflexión siguiente: *"¿Qué dispersión! Pero esto es la vida, pura dispersión. ¿Cómo rectificar caprichosamente eso tan sagrado ³² a que llamamos vida? Intentémoslo a pesar de todo"* (pág. 60).

Intento organizativo que le lleva a dar soluciones a los enigmas planteados en capítulos anteriores sin abandonar, en ningún momento, el tono distante y crítico sobre tal materia novelesca cuya culminación es expresada en estos términos:

"Las grandes novelas clásicas suelen poco a poco ir llevando a los personajes a una meta donde se deshacen todos los nudos y se reconocen todos los personajes, donde se reconstruye y equilibra todo. Las grandes novelas acuden a una venta como a un taller de vidas maltrechas, deformadas. ³³ Pero ¿podemos estar seguros de que esto que leemos es una gran novela? Si no lo es, si es una de las más pequeñas, ¿qué hacer, a quién acudir, para poner orden en semejante dispersión?" (pág. 61).

Quizá sea la participación en el juego de evitar la dispersión lo que explique el fingido final galante al que son obligadas las víctimas del atraco: *"¡Desnúdense! no del todo. No nos interesa verlas. Lo suficiente para que se crea que..."* (pág. 62).

Los ingredientes están servidos para la continuación de una historia sicalíptica en clave de humor. Habida cuenta de la nómina de colaboradores de **La Novela de Una Hora** aún no partícipes del experimento literario y adscritos en mayor o menor medida a la novela galante, no resultaría difícil encontrar un continuador de la historia. ³⁴ Ingredientes a los que se suma, como final, la llegada de dos posibles salvadores al ventorro: Adela Iturbe y Alberto Durán.

ALBERTO INSÚA recoge esta sugerencia (**CAPÍTULO SÉPTIMO**) y confecciona una escena (el espacio sigue siendo el *"ventorro, pomposamente llamado bar"* del anterior capítulo) en la cual se mezclan

ingredientes del folletín y de la novela galante, entreverados, a su vez, por un marcado tono humorístico. El resultado de tal cóctel es una farsa cuyo protagonista es el haqueteado Alberto Durán. De nuevo, el lector asiste a las insólitas transformaciones de personajes llevados a cabo por la mágica intervención de los autores³⁵. El antes demacrado periodista, débil y adicto al vegetarianismo, se nos presenta ahora según corresponde al héroe de una historia: como un dechado de fuerza, coraje y valentía. Es un tigre y ello trae como consecuencia el cambio en sus hábitos alimenticios. "...la necesidad crea el órgano. Y como me he vuelto un tigre, pues como carne" (pág. 63) es la respuesta a la "dulcísima" pregunta de su novia sobre qué fue de sus anteriores tendencias nutricionales. Así pues, blandiendo un ancho cuchillo (de él se apoderó a su llegada a la venta y lo utiliza, tanto para cortar enormes lonchas de jamón -su nueva vianda- como para amedrentar a los atracadores y raptos de Maruja) se convierte en dueño de la situación: "*Nadie resiste al poder fascinador de sus miradas y de su voz*" (pág. 60).

El omnipresente autor implícito apunta, como causa de tan brusca conversión, hacia la cólera identificada con la locura:

"¿Diremos que el joven escritor se ha vuelto loco?. Digámoslo, pues la cólera es una breve locura. Y Durán colérico, no ve los obstáculos, ni los peligros, ni nada que se oponga a su paso" (pág. 58).

La transfiguración del nuevo héroe lleva consigo la de su novia y, en consecuencia, se produce una nueva alteración en los papeles de sumisión-dominio. Es obvio que la docilidad corresponde ahora a Maruja ("*Tigrecito mío, perdóname, y dame un beso*" -pág. 63) y la prepotencia, teñida de agresividad, a Durán; hasta el punto de llamar imbécil, cursi e idiota a Maruja y de rechazar a la cariñosa joven.³⁶ Este juego de transformaciones, al que el lector, a estas alturas de **Cien por Cien** debe estar habituado, se aplica también a la otrora débil y complaciente madre "*Los brazos y las piernas de Adela son como cuatro ofidios*" (pág. 58). Su fuerza le permite enlazar e inmovilizar a uno de los atracadores para proceder a arrancarle una oreja de un mordisco. Tan violenta contienda está planteada con velado regusto erótico: mordiscos, lucha, desvanecimiento, cuyo desenlace es el despertar de la fiera madre "*preguntando clásicamente: -¿Dónde estoy?*" (pág. 62).

La tendencia a lo sicalítico se manifiesta, además, en las brevísimas referencias a la fingida escena de álbum galante: dos hombres con dos mujeres sobre las rodillas, y las mujeres como si empezaran a desnudarse, amén de una leve concesión a su tópico estilo en la, significativamente, inacabada descripción de los síntomas causados por el miedo en la desdeñada: "*Lo único que ve [Alberto] es el semblante desencajado de Maruja y el temblor de paloma de su pecho. Le parece ver dos palomas con sus piquitos de coral y todo...*" (pág. 59).

En cuanto a los ingredientes asociados a una acción propia del folletín, (aunque con claras claves bufas) pueden ser percibidos, en la puesta en escena del heroico joven quien, secundado en su papel de

salvador por la fogosa madre, consigue liberar a una presunta víctima: su novia. Tan hiperbólica, como escasamente creíble, actuación concita la comparación entre nuestro personaje y simbólicas figuras: Duguesclín (pág. 59) y Douglas (pág. 64) ³⁷. No en vano su oportuna llegada al merendero permite recuperar a Marcelo, el medio héroe jarnesiano y promotor de la película **Cien por Cien**, el dinero robado; por consiguiente, la proyectada película podrá ser realizada y en ella ha de haber un hueco para tan flamante héroe. Otra referencia la del mítico Charlot y la de uno de sus gestos más representativos -la patada- insiste en este burlesco juego. Ante la súplica de María: "*Tigrecito mío, perdóname, y dame un beso*". (pág. 63), la respuesta del engreído salvador es la siguiente: "*Lo que te voy a dar en cuanto estemos en la carretera, por estúpida, es una patada. ¡La de Charlot!*" (págs. 63-64).

2.4. Prefinal feliz.

Finaliza esta gesticulante farsa con la incorporación a la historia de tres vecinos de las Iturbe ocupantes de ese segundo automóvil, que seguía al de Adela y Alberto Durán, anunciado por Jarnés (Cap. VI). Con ellos asciende el número de personajes a catorce en el presente narrativo (incluimos al mudo camarero del ventorro que, medroso, cumple las órdenes del joven periodista) más al ausente general Rosillo.

Estos nuevos personajes son nominados -Don Jerónimo Maseda, Don Jaime Basanta, el Dr. Rustán y descritos -"*cincuentones carigordos y vanos*" los dos primeros por **ARTEMIO PRECIOSO**, autor del **CAPÍTULO OCTAVO**, anunciado colaborador de **La Novela de una Hora** en la cual no llegará a publicar el prometido relato breve.

Uno de estos nuevos personajes, el doctor Rustán, "*especialista en enfermedades nerviosas*" (pág. 57) es el encargado de interpretar los hechos y poner fin al embrollo de rapto y atraco atribuibles, a "*la imaginación del dolorido galán*" (Ibid). Diagnóstico de inexistencia (rapto) y desvanecido peligro (atraco) prescrito por el experimentado analista de las reacciones humanas, que responde a una versión de ese "*taller de vidas maltrechas*" (según irónica expresión de Jarnés) donde acuden, para resolver su final, las grandes novelas. En efecto, bien podría haber sido este capítulo el último de **Cien por Cien**: en él se da remedio al precedente caos, al optar por unas soluciones conciliadoras de libertad para los atracadores y de reconciliación entre los novios. Final feliz sustentado en la aquiescencia de Adela en relación con la futura boda de su hija con el valeroso Durán, en la renuncia de éste a su vegetarianismo; en la promesa hecha por el Doctor Rustán (amigo del director del Teatro Monsalva) al prolífico autor dramático (Alberto) de ser leída antes de ocho días una de sus obras; en el inicio de un idilio entre la Iturbe y su centinela ("*su desvanecimiento le había servido [...] de lenitivo del encierro de su militar*" -pág. 58) y, finalmente, en la aclaración del malentendido entre Amparito y Maruja motivado por las salidas de aquella con su novio: "*Alberto, cuando no podía verte, acudía a mí, y de ti y sólo de ti hablábamos... -Es verdad-corroboró el*

aludido -soy un caballero cien por cien..." (Ibid).

Algunos enigmas quedan, no obstante, sin resolver. ¿Qué sucederá con el reciente idilio de Adela cuando el general Rosillo quede en libertad? Esa "*¡Amnistía! ¡Amnistía!*" voceada y promulgada por la propia Iturbe para los presos del merendero será en breve una realidad para los verdaderos presos según ella misma anuncia. Además, uno de los (recientemente incorporados a la historia) vecinos de la apasionada madre de Maruja, "*Don Jaime Basanta, farmacéutico retirado [...] admiraba a la Iturbe*" (pág. 59). Y, por si fuera poco, el doctor Rustán posee unos "*ojos inquietos, penetrantes, que sabían mirar de una manera que desconcertaba a las señoras que iban a quejársele de insomnio*" (pág. 60) ¿Habría sido Adela Iturbe una de ellas?

2.5. Una película de cómico terror.

Tales interrogantes llevan a considerar como posible continuación, el inicio de otra nueva historia -cuya protagonista sea Adela Iturbe- en tanto que la del rapto relacionado con un proyecto cinematográfico, planteada evanescentemente por Mariano Tomás, (cap. V), reconducida reflexivamente, por Benjamín Jarnés (cap. VI), prolongada de manera burlesca por Alberto Insúa (cap. VII), ha quedado feliz y convencionalmente resuelta por el intrépido empresario Artemio Precioso³⁸ en este **Capítulo Octavo**. La necesaria continuación tan solo es explicable por el mero estampado final: "En el próximo número, el **NOVENO CAPÍTULO**, por **EMILIO CARRERE** (pág. 60).

Como decíamos, esta nueva quiebra del argumento viene, además, acompañada por una serie de desajustes en el diseño editorial, indudable prueba de las vicisitudes asociadas a una obra realizada por distintos autores y no sometida a plan ni orden de elaboración. Así, a esta dificultad de salir "*airoso del atolladero*" en este galimatías a que ha llegado **Cien por Cien**, se añade el necesario ceñirse a la extensión física de la entrega (para llegar a las 60-64 páginas totales) o, en caso contrario, aceptar el reparto de páginas con otro colaborador, aunque esto conlleve la división del capítulo. No parece fortuito, en este sentido, que sean Cristóbal de Castro y Ramón Martínez de la Riva (no citados como colaboradores) las víctimas de este ineludible compartir, al parecer destinado a los autores comparsa, ni que los otros dos artífices de tan incoherente trama sean Emilio Carrere y Roberto Molina, anunciados colaboradores de **La Novela de Una Hora**, en la cual no llegaron, sin embargo, a publicar relato alguno.

El "*estupefacto lector*" (según denominación del vate madrileño) asiste, durante los capítulos noveno al XII, a una artificiosa y huera prolongación de la historia de historias relatada en las ocho entregas precedentes. La culminación de su incoherencia viene servida, por abultada incorporación a escena de antiguos y nuevos personajes, cuyas intervenciones se asemejan a un chirriante coro de grillos en donde resulta difícil distinguir las voces de los ecos. Como recurso paliativo a tanta dispersión se toman clichés narrativos de capítulos precedentes tales como: convertir en protagonista del capítulo a personajes comparsa;

transformar, de manera gratuita, el nombre, atributos y actitudes de personajes; incorporar hechos y situaciones insólitas a modo de trampa tendida a los continuadores; metaficción sustentada en burdos guiños a lectores y colaboradores... Ingenuos intentos, todos ellos, que consiguen un efecto contrario en tanto que persisten en fallos narrativos y acentúan el grado de incongruencia de **CIEN POR CIEN**. Considerar esta incoherencia como recurso consciente paródico sería cómoda ingenuidad por nuestra parte, a no ser que la parodia la identifiquemos con una incómoda broma pesada.

Es el famoso histrión de la bohemia madrileña, **EMILIO CARRERE**³⁹ el audaz continuador del agotado argumento (**CAPÍTULO NOVENO**). En contra de lo previsible (si tenemos en cuenta los cabos sueltos relacionados con la historia de Adela dejados por Artemio Precioso), pero de acuerdo con el gusto por el misterio tan propio del estilo carreriano, nos encontramos con tenebrismo y bajos fondos, convertidos hiperbólicamente en mundos subterráneos, aunque siempre tratados de forma burlesca. Burla que por el tono esencialmente metanarrativo adoptado por el autor, apunta hacia una doble parodia: la del folletín y la de las novelas realizadas por distintos autores; en definitiva, hacia la burla de la misma **Cien por Cien**.

Las continuadas apelaciones al lector "*Como habrá visto el estupefacto lector - que estupefacto lo supongo ante lo escrito anteriormente-*" (pág. 51) o "*El lector no se habrá olvidado de los cuatro personajes misteriosos que detuvieron el automóvil*". (pág. 50), unidas a la referencia directa a la estructura episódico-dramática configuradora del folletín. "*Todo comenzaba a arreglarse del modo más optimista. Tratándose de un folletín, esto desilusiona mucho al lector*" (pág. 50), resultan eficaces recursos que signan la actitud distanciadora del autor sobre lo narrado, así como la búsqueda de la necesaria complicidad por parte del lector. Juego de proyecciones y guiños subrayado con la pretensión de recuperar e identificar a esos personajes misteriosos, "*los cuatro atracadores: "yo sé que [el lector] tiene curiosidad por verles el rostro y conocer sus nombres y aguarda a que yo se los presente. Pero es el caso que yo tampoco los conozco. No suelo tratarme con tan mala gente"* (pág. 51).

La solución adoptada, ante tan falaz conflicto supone la confraternización de autor-lectores en tanto que ambos se convierten en meros espectadores-receptores de la perorata del "*jefe de la cuadrilla*". El narrador cede su voz a este nuevo protagonista "*oigamos al jefe*" y, a través de su intervención, conocemos el genérico nombre de esta banda "*de gansters auténticos [...] Los cuatro enemigos públicos*"; también su lema: "*vivir sin trabajar*", el cual, a su vez, da pie a una breve disertación sobre la ética del trabajo y su relación con concepciones ideológicas enfrentadas por estas fechas:

"Solo los marxistas proclaman que el trabajo es una cosa que ennoblece al hombre. Error funesto. El hombre ha nacido para el placer, que es la espuma de la civilización [...] para tener dinero, el mejor sistema conocido es robárselo al que lo tiene" (pág. 52)⁴⁰.

No acaban aquí las sesgadas referencias a la situación social y política del momento; el inicio del discurso del improvisado y anárquico orador es bien elocuente: "*Encontrarse con cuatro pistoleros no es*

cosa agradable, aunque al cabo es lo más corriente en las actuales costumbres españolas" (pág. 51), así como la negativa comparación analógica, con que se cierra una innecesaria divagación sobre las denominaciones numéricamente sucesivas de Los enemigos públicos: *"En esto estaremos todos tan de acuerdo como en apreciar que el señor Gil Robles no es el Cardenal Cisneros"* (pág. 52).

La burla - no exenta de sarcasmo- alcanza a la propia invención narrativa de **Cien por Cien** y, de nuevo es reclamada la complicidad de los lectores para intentar hacer algo más creíble lo absurdo de las situaciones vividas por los personajes en el pasado y probablemente en el futuro. El desplazamiento en varios coches del nutrido grupo hacia un nuevo escenario (una casa a orillas del Manzanares) sirve de pretexto a la digresión crítica.

"Es el momento preciso de describir el paisaje y el estado de alma de los personajes. Pero sería absurdo que intentásemos descubrir al lector la carretera de Carabanchel, y respecto a la situación de los protagonistas, no hay que decir que estaban en grado de embriaguez, a juzgar por todas las incongruencias que han realizado hasta la fecha". (pág. 53).

Elogiable intención (la de convertir en verídica -como vivida- una ficción a todas luces absurda), pero en nada se compadece con el resultado obtenido. Pues si el comienzo pudiera hacer pensar en un replanteamiento progresivo y coherente de la **Novela Multiplicada**, el final repite el proyecto de Mariano Tomás (capítulo quinto): es el rodaje de una película; aunque, a diferencia de aquél, sus promotores son ahora los recientes protagonistas, su tema el polifaceto y sus escenarios los *"Laboratorios de altos crímenes, Sociedad Anónima"*, situados en *"La ciudad tenebrosa donde trabajan los Cuatro Enemigos Públicos"* (pág.53).

El final, (nos presenta a los personajes como prisioneros de sus antiguos secuestradores, y al nuevo escenario, *"Ciudad Tenebrosa" donde los retienen "uno de esos subterráneos que los arquitectos moriscos hicieron en Madrid, allá hacia el año 1200"* -pág. 55-) es, según explícita declaración de la voz autorial una **añagaza** destinada al continuador, tan propia de las novelas en (des)colaboración. Con ella acaba este noveno capítulo: *"Aunque esto nos causa alguna pena, nos vemos en la necesidad de dejar sepultados a nuestros simpáticos personajes [...] veremos [...] si el compañero que siga esta narración consigue sacarlos de una manera que no sea demasiado absurda"* (pág. 55).

El compañero, no anunciado previamente, según fue habitual hasta este **CAPÍTULO DÉCIMO** es **CRISTÓBAL DE CASTRO** ⁴¹. A esta novedad de información propagandística de lo publicado o por publicar en **La Novela de Una Hora**, ha de añadirse la división del capítulo (el más largo de **Cien por Cien**, once páginas en total) publicado en los números nueve y diez.

Amén de estas peculiaridades motivadas por el diseño editorial, este capítulo presenta otra irregularidad que afecta a su propia estructura. Así la primera entrega, aunque aborda dos escenarios, -las "concavidades subterráneas y el merendero- está concebida en una sola secuencia narrativa. La segunda, sin

embargo, se distribuye en cuatro secuencias, de dispar extensión, relativas a distintos espacios narrativos-las calles de Madrid y la vivienda de las Iturbe; "*la ciudad tenebrosa*" y el desplazamiento del gángster enamorado "*La máquina traga kilómetros y kilómetros de un paisaje erial*" (pág. 54) para ponerse en contacto con la "*Dirección de Seguridad*" (pág. 59) -Tal indicio de improvisada confusión convierte lo que fuera guiño cómplice con los lectores (Carrere) en permanente mueca cuyos principales destinatarios son los participantes en ese torneo de ingenios" sustentador de **CIEN POR CIEN**. Ello explica la interpelación directa a su antecesor así como su burla sobre la intervención autorial:

"Cuando esto lea el camarada Carrere se frotará las manos de gusto pero por poco tiempo, Emilio. [...] ¿Ve usted esta moto, disparada por la llanura? [...] Pues ese hombre de la máquina es el verdadero "Deus ex machina" (nº 9, pág. 57).

Sin embargo, esta posición burlesca no impide al polígrafo cordobés el rescate de cabos sueltos dejados por los autores de los tres capítulos anteriores, aunque, en contra de lo previsto por Carrere, no se ajuste al nuevo argumento de una película de terror, sino a otra folletinesca historia de víctimas-verdugos-salvador, adornada con ingredientes galantes, políticos y pseudoliterarios. Desempeñan el papel de víctimas, el grupo de personajes encerrados en las "*concavidades subterráneas*;" el de verdugos, los cuatro enemigos públicos y, paradójicamente, uno de ellos, el "*enemigo número cuatro*", se alza como salvador, en tanto que propicia la liberación de los prisioneros con la ayuda de guardias de asalto. Este "*centinela de los "gansters"*" (nº 9, pág. 57) "*el hombre de la máquina*", el "*Deus ex machina*", es el indudable protagonista del capítulo confeccionado por Cristóbal de Castro.

Al igual que sucediera en el de Insúa, el amor (ahora el objeto amoroso es la "*Magdalena otoñal - Adela Iturbe-*" (Ibid) hace posible la transformación de un personaje gris en un "*hombre libre, fuerte y audaz*" (pág. 58) capaz de recorrer en su trepidante moto los kilómetros de distancia entre la casa a orillas del Manzanares y el lugar de su encuentro con la "*otoñal coqueta*" -*el ventorro de Carabanchel- con el propósito de afianzar la pasión que en él había despertado*". Como consecuencia de todo ello y, ante la negativa de su jefe a entregársela, se convierte en indirecto salvador. Nuevo raudo viaje en su moto hasta una cabina telefónica y sobreentendida delación a la "*Dirección de Seguridad*" del lugar de encarcelamiento de las víctimas, lo que conlleva su liberación. Mas aquí no acaba ese aire liberador pues, en otro escenario y previa a la libertad de los secuestrados, la amnistía concedida a los presos políticos, favorecido por la presión popular, "*Madrid entero se había lanzado a la calle. ¡Amnistía! ¡Amnistía!*" (nº 10, pág. 57), beneficia al General Rosillo. Así el gran ausente (fue presentado en el primer capítulo), se incorpora "*de paisano en las ropas; pero marcial y altivo, en la figura*" (ibid, pág. 58) al ya nutrido grupo de personajes en escena ⁴².

En cuanto a las novedades aportadas a **Cien por Cien** por Cristóbal de Castro hemos de señalar la incorporación de dos nuevos personajes. Uno de ellos es tangencial al relato, y su actuación se limita a una

disertación apologética sobre el vino y *la mujer en el, ahora solitario*, merendero. Son sus interlocutores el silencioso camarero y el "gángster" enamorado. El nombre de este orador es D. Raimundo, su aspecto y actitudes responden al estereotipo de escritor bohemio de principios de siglo: harapiento, barbudo, popular en Madrid, veterano modelo para pintores, aristócrata arruinado por una especie de fatídica atracción a la mujer, su divisa heráldica reza así: "*La Mujer es la Vida; pero la Vida es la Mujer*" (nº 9, pág. 59). La gratuita incorporación de este personaje (su único papel es insistir en los apasionados sentimientos amorosos del Enemigo número cuatro) se convierte en explícito guiño, dirigido a Emilio Carrere ⁴³. Continúa este juego de guiños, ya explícitos, ya velados con la presencia de otro nuevo personaje: "*un negro con su saxofón*" (número 10, pág. 58) quien a diferencia del bohemio, desempeñará papel destacado en los capítulos restantes de **Cien por Cien**. Este negro misterioso, con quien se cruza el general Rosillo remite a celebridades de color, tan de moda a principios de siglo y, en especial a aquel negro de alma blanca de Insúa ⁴⁴, aunque las destrezas artísticas (bailarín-saxofonista) varíen.

No obstante estas presuntas muestras de ingenio por parte del polígrafo cordobés, (dirigidas a coautores de **Cien por Cien**) su capítulo, no añade sino confusión. La humorada del "*Deus ex machina*" o del saxofonista; el cambio de nombres (Dr. Rustén en lugar de Rustán, Adolfo por Rodolfo) ⁴⁵ o de timbre en la voz de los personajes (la metamorfosis además de al nombre del actor afecta a sus cuerdas vocales: la "voz de divo" se convierte en una "*voz joven y llena*"). Son prueba, una vez más de la total incoherencia de la multiplicada novela. La "*estupefacción*" (es palabra usada por Carrere y repetido con variantes afijales por sus seguidores) de los lectores ha debido de llegar ya a los límites no tan sólo de lo razonable, sino de su bien probada paciencia. Progresión y coherencia argumental se tornan en meras falacias, para dejar paso a un continuado juego digresivo ⁴⁶, propiciador de una estructura episódica tan característica de la entrega decimonónica.

2.6. Una lectura teatral.

Este nocivo grado de dispersión parece haber afectado a impresores, correctores de pruebas (si los hubo) y mentores del "*experimento literario*". Ello explicaría el anuncio del siguiente capítulo, cuyo autor será **ROBERTO MOLINA** ⁴⁷ como el **ONCEAVO** (sic) ⁴⁸. En este **CAPÍTULO XI** ⁴⁹ se inicia otra de las historias relatadas en **Cien por cien**, nueva quiebra argumental sin duda motivada por un deseo de salir (sólo queda en intenciones) del "*callejón sin salida*" a que nuestra multiplicada novela ha llegado, tras los fallidos guiones cinematográficos planteados en los capítulos **QUINTO** y **NOVENO**. Ahora el lector asiste a un espectáculo público: la lectura de una obra del aventajado y joven dramaturgo Alberto Durán en el Teatro Monsalva ⁵⁰ propiedad del empresario D. Clímaco, amigo de Rustán. Se cumple así la promesa realizada por el neurópata al novio de Maruja en el capítulo VIII (págs. 54, 55). Asisten al acto los "*personajes de los precedentes capítulos, más numerosos ya (los personajes) de lo que conviene a quienes*

hemos de relacionarnos con ellos y seguirles el humor" (pág. 55); más los asistentes habituales a estos actos: *"personalidades [...] alcalde del barrio, el concejal de Mataderos, el cerillero del café Marxista y un vocal de recreos del Círculo de Bellas Artes [...] literatos, gacetilleros y esos ilustres estimuladores de la secreción biliar que son los críticos"* (pág. 53), más *"Lindas muchachas, periodistas amigos"* (pág. 55), más los inevitables primeros actor y actriz de la futura obra.

A tan nutrida comparsa añade el autor, a pesar de su explícita queja, tres personajes más: la criolla Misia Jeromita; Papá Cocuyo y la negra Tula, que irrumpen en escena en compañía del misterioso saxofonista a quien se da el nombre de Polidoro. También los lectores son invitados (en el inicio del capítulo, quizá para ganarse su aquiescencia) a ser espectadores de tan singular espectáculo *"No reírse, (sic) señores. No reírse (sic) [...] estamos entrando en el escenario del teatro (sic) Monsalva"* (pág. 52). Tal abigarramiento de personajes no es, sin embargo, el esencial motivo del disparatado planteamiento de este capítulo, sino la superposición de acciones relatados por este *"puntual narrador"* (así se autodefine en pág. 54) para prolongar *"la presente y verídica narración"* (pág. 61). En efecto, el presente narrativo -las tres de la tarde es la hora de lectura de la obra del novel dramaturgo- queda aclarada mediante la vuelta al pasado ⁵¹ de Adela Iturbe y el General Rosillo. En el caso de la *"otoñal coqueta"* será el poder del inconsciente y su proyección en el argumento de la obra de Durán, el motivo utilizado para desvelar sus devaneos con el farmacéutico Basanta ⁵² *"El pobre Durán, por un íntimo proceso cuya interpretación ha sido consultada al profesor vienés Freud, había fijado en las cuartillas sentimientos y episodios sólo conocidos de tres o cuatro oyentes"* (pág. 57).

En cuanto al celoso e *"iracundo príncipe de la milicia"* (pág. 56) su también borrascoso pasado viene a confirmarlo una de las acompañantes del *"negro cien por cien"* (pág. 60), Misia Jeromita quien se reclama esposa del antaño *"seductor tenientillo"* (pág. 59). La repercusión, en fin, del pasado de estos personajes conlleva en el presente narrativo: desmayos, aturdimiento, huida, pintoresco desorden. Mas la huida de la concurrencia pronto se hace regreso, al impedir la salida del teatro la estratégica disposición de "los conocidos *"Enemigos públicos números uno, dos, tres y cuatro"* (pág. 62). Acaba el capítulo con *"un hecho inexplicable e inenarrable, espantoso y sangriento"* (ibid) no revelado y destinado, al autor del capítulo siguiente. Demasiados cabos sueltos, e imprecisiones como para *"seguirles el humor"*, aunque lógicamente, sea éste el deseo de R. Molina.

A la finalidad de complicidad con los lectores pudiera responder el recurso de la omnisciencia neutral expresada mediante continuadas interrogaciones sobre la materia novelesca o el uso de primeras personas de plural (procedimientos ya usados, y con mayor fundamento, por Jarnés, Insúa y Carrere). A este mismo fin de identificación con los lectores responden las expresiones de marcado tono coloquial, emitidas por la voz narradora (el ya citado *"No reírse"*) para describir a personajes (*"la colérica jeta de un lobo de mar en una noche de borrasca"* -pág. 54- define al general celoso, ⁵³; resumir situaciones (*"Allí*

había algo encerrado gato o gata" (pág. 57); o puestas en boca del orondo empresario ("*No se apure, amigo. La obra se estrena [...] el doctor es quien apoquina la pasta, y yo no pierdo ni gorda*"). En franca oposición con esta tendencia vulgarizante, el autor incorpora al ya nutrido elenco de personajes ficticios de la multiplicada novela, gratuitas referencias (salvo en el caso de Freud) a filósofos (Kant -pág. 54- a quien le atribuye la autoría de **El mayor monstruo, los celos**); a autores griegos (Demóstenes -pág. 53- y Eurípides -pág. 62-); a novelistas extranjeros (Teodoro Dreisser, Mac Kay, Renato Morán) a dramaturgos contemporáneos (Ibsen y Pirandello), a celebridades de color (Otelio... el personaje de Insúa -págs. 59-60-). Bagaje cultista y mistificador poco adecuado al carácter popular de la **La Novela de Una Hora**, que parece perseguir, (al modo de Cristóbal de Castro), el guiño cómplice de los colaboradores de **CIEN POR CIEN**. La explícita referencia a Insúa y su obra (págs. 59-60), la misteriosa acción llevada a cabo por Rosillo en Pinar del Río (lugar de nacimiento de Zamacois -pág. 60-) o las frecuentes citas al capítulo VIII y a su autor Artemio Precioso (págs. 54-55) sirvan como prueba de esta interpretación.

En cuanto a las alusiones a Ibsen y a Pirandello: "*¡Ah, señores! cuán penoso me es guardar silencio en este final de capítulo... Acaso alguien pretendía acusar a Pirandello y tal vez le veían, le señalaban desde... Pero, ¡no, no! ¡No puedo! He jurado callar al contrario que el personaje de Eurípides*"... (pág. 62), del influjo del teatro crean el espejismo de haber sido tomado como intertexto renovador de principios de siglo, para la factura de este capítulo: la incomodidad, huida, rebelión de los espectadores en tanto que partícipes directos de la obra leída, el carácter grandilocuente del párrafo final... apuntan en este sentido; mas el resultado, si lo pretendido era la parodia, es tanto sólo, una burda farsa. ⁵⁴.

RAMÓN MARTÍNEZ DE LA RIVA en el **CAPÍTULO XII** ⁵⁵ "*alza el velo del misterio [...] inexplicable, inenarrable*" (págs. 62 y 63, nº 11) planteado por su antecesor, merced a su presencia, como invitado en la lectura de la obra de Alberto Durán. En tanto que testigo directo de los hechos y no sometido a promesa alguna de silencio, la forma narrativa adoptada es la de autor-cronista; el uso de la primera persona al inicio del capítulo es planteado como inexcusable medio para dar una solución verosímil al "*inenarrable hecho*". Sin embargo, la voz omnisciente del resto del capítulo, en apoyo al parecer de la pretendida objetividad testimonial del autor-personaje invitado, quiebra la coherencia de enfoque.

El desenlace de tal hecho misterioso es la violenta irrupción en escena de aquél medio-héroe jarnesiano, Marcelo, promotor de la proyectada (cap. quinto a cargo de Mariano Tomás) película. El objeto de su venganza es D. Clímaco sobre cuya "*oronda barriga*" -pág. 64- dispara seis balas. El posterior suicidio resulta frustrado al no disponer de más proyectiles. Con esta expeditiva solución considera haber salido del "*aprieto*" en que se ponía a aquél "*que se viera en la necesidad de desarrollar el argumento de la esbozada película*" (pag. 63) ante "*¡Qué cúmulo de incidentes inesperados! ¡Qué amontonamiento de hechos inauditos! ¡Qué evocaciones a Pirandello y a Eurípides?*" (ibid). ⁵⁶ El motivo de la violenta reacción de este pacífico personaje, (así había sido presentado en capítulos anteriores), lo conocerá el lector

en la continuación del capítulo XII publicado, en el número 12 de **La Novela de Una Hora**. Marcelo resulta ser el hijo de la triple Anita Losada, amante de D. Clímaco. A la muerte, causada por sobredosis de morfina, de la famosa cantante, el empresario administra (en su propio beneficio) la herencia dejada al hijo. Este conflicto se agudiza por la envidia que el arruinado promotor teatral siente ante el auge del cine; contrato de los cuatro "*Enemigos públicos*" para llevar a cabo el robo y secuestro. El malvado D. Clímaco, además, invalidó la concesión de unas plantaciones de azúcar otorgadas por el gobierno cubano al negro Polidoro y al general Rosillo. Pormenores relatados por el antaño saxofonista y por el "*Enemigo Público número 1*" al auditorio a petición de un nuevo personaje: "*Julio Muslares, el activo y audaz reportero*"⁵⁷ de sucesos" (pág. 60-63).

Hacia el final del capítulo la intervención de Amparo, asidua lectora de folletines, e improvisada actriz, aclara el impedimento para que pueda celebrarse la boda de los jóvenes: son hermanos; la apasionada Adela fue amante de Basanta, de Rosillo, de Rustán; este último es padre del novel dramaturgo; por esta razón lo protege y busca su triunfo en la escena. En fin, ante el "*amontonamiento de hechos inauditos*" la "*solución*" adoptada es un cúmulo de manidos tópicos de los **novelones por entregas**, puestos en solfa en **Las Vírgenes Locas** (1886)⁵⁸.

CAPÍTULO XIII (y último) por W. FERNÁNDEZ FLÓREZ⁵⁹

Este afortunado capítulo final da una solución cómico-trágica al cúmulo de despropósitos ingenizados por anteriores colaboradores: suicidio de todos los personajes, con el fin de hacer imposible la continuación de **CIEN POR CIEN**. Tan drástica salida es propuesta por un nuevo personaje: el conserje del teatro, lector de **La Novela de una Hora**. Merced a ese ingenioso intercambio de funciones el narratorio (como eficaz representante de los lectores) pasa a ser, además de narrador (se trata de un capítulo eminentemente dialogado) el gran demiurgo (el "*deus ex machina*") de la última escena representada. Su penosa experiencia como lector, en el pasado, le conduce a la airada reflexión y resuelta decisión adoptadas en el presente narrativo. Además, la síntesis narrador-personaje-destinatario, unida al modo casi dramático (desde un punto de vista genérico) en que se sustenta la entrega del afamado humorista, son eficaces soportes para conseguir cierta verosimilitud en la ficción trágico-cómica final de **CIEN POR CIEN**⁶⁰.

Así, sus intervenciones dirigidas a los reunidos en el teatro permiten, primero un resumen orientativo sobre las múltiples incongruencias de **Cien por Cien**:

"¿Adónde quieren ir a parar ustedes? Les he visto ya en un hogar enternecido, en el reservado de un bar, en un merendero de extrarradio, en una cueva de bandidos, en las alcantarillas de Madrid, y en un teatro. A cada momento surgen en el grupo individuos que no se sabe lo que quieren ni por qué aparecen. Hay entre ustedes una confusión tal que ya nadie está seguro de cómo es él mismo ni a qué normas ha de ajustar su conducta. Esto es un abominable galimatías. Esa señora Adela Iturbe tiene no sé cuántos amantes. El general es un boticario; los *apaches*, literatos; el sosísimo Alberto Durán que parecía

un chulo, resulta un dramaturgo... Y todo con la incoherencia que preside los sueños de un borracho de Valdepeñas... Ahora han brotado negros y negras y "enemigos públicos" que se convierten en tocadores de saxofón, o no sé qué diablos... Es preciso poner fin a todo esto, señores, si es que ustedes conservan aún un poco de juicio" (pág. 60).

Segundo, tranquiliza a los principales y más antiguos (Adela Iturbe, Maruja, General, Alberto Durán) agentes de las peripecias relatadas sobre su seguro final y los insta, a todos, al suicidio. Por último, sus palabras cierran el capítulo y **Cien por Cien**, aludiendo a los males derivados de las incongruencias de la novela colectiva:

"Señor juez: una novela escrita por varios autores es el peor mal que cabe sufrir a un pueblo. Afortunadamente, yo libré al mío de esa desgracia. Pero... ya no puedo ser feliz. Los doce capítulos han minado mi razón y mi salud. No podría olvidar nunca tantas incongruencias. Mi vida tampoco vale la pena. Aburrito" (págs. 63-64). (Los subrayados son nuestros)

Ahora bien, este inevitable cierre de la historia *"El cien por Cien de los personajes de la novela había desaparecido"* (pág. 64) o cualquier otro final semejante ante el *"galimatías"* planteado, debe ser atribuido, además, de a ser obra realizada por varios autores, a esa *"ausencia de plan"* de cuya constancia tuvieron los lectores cumplida cuenta en la **EXPLICACIÓN DE LOS EDITORES**. Entonces se decía:

"Tendrá esta historia el final placentero que la mayoría de los lectores desea siempre? ¿O dejará un sabor amargo y triste?."

Nadie lo sabe porque no hemos establecido adrede ningún plan de colaboración" (pág. 51, nº1).

Declaraciones programáticas -las referidas al placer y a la tristeza- recogidas por este ⁶¹ último participante en el torneo del ingenio, elección nada fortuita, dado su reconocido ingenio humorístico en la fecha de publicación de **Cien por Cien**.

Fernández Flórez retoma, asimismo la declaración de intenciones que se ha ido repitiendo al inicio de cada capítulo sobre la intervención en el *"experimento literario"* de todos los autores adscritos a **La Novela de Una Hora**. Así ante la preocupación de Maruja sobre la inevitable continuación de la historia:

"- Esta novela no se acabará nunca, porque aún faltan muchísimos colaboradores y puede presumirse que cada uno de ellos venga a enredar más el asunto y a idear otras enloquecidas complicaciones. Esto es lo que ocurriría. Se irán llenando páginas y páginas y sólo Dios sabe lo que será de nosotros dentro de doscientos cincuenta números" (pág. 61).

El *alter ego* del autor, en connivencia con los lectores, responde: *"¡No!-rugió el conserje. -¡No! ¡En todo el mundo no existe un solo lector capaz de soportar ese suplicio,"* (ibid).

Larga vida (doscientos cincuenta es un número considerable para una colección de novelas cortas) - para un proyecto en el que actuó como iniciador ⁶²; súbita muerte ⁶³ se desea a otra *"interesantísima experiencia literaria"* a la que, afortunadamente, pone fin. Certeramente, las palabras del nuevo y último

personaje incorporado al relato dan contundente respuesta a las preguntas planteadas por los mentores del proyecto literario sobre lo alegre o triste de su final. Ni placer, ni amargura han suscitado los enredos creados por sus colaboradores, sino enojoso suplicio al que es preciso poner fin por razones de higiene mental.

3. INTERTEXTUALIDAD Y PARODIA.

En el apartado de **Progresión argumental y coherencia narrativa** quedaron mencionadas las alusiones en **Cien por Cien** a géneros y subgéneros literarios, (novelas galantes, folletín, "grandes novelas", teatro) a escritores dramáticos, (Eurípides, Ibsen, Pirandello) a novelistas, (Insúa, Teodoro Dreisser) a oradores y filósofos (Demóstenes, Kant, Freud) y a personajes relacionados con la Literatura (Ganimedes, Duguesclín, Otelo, el negro de alma blanca) o el cine (Douglas, Charlot). Asimismo quedó anotado cómo dichas referencias son utilizadas por buen número de colaboradores (Borrás, Jarnés, Insúa, Carrere, Castro, Molina, Martínez de la Riva) a modo de recurso distanciador y burlesco. A un análisis de estos referentes explícitos, al tratamiento del propio material narrativo y a las (algo más que curiosas) abundantes recurrencias con **Las Vírgenes Locas** dedicamos lo que sigue. Tiene por objeto este análisis comprobar lo que de novedad o mímesis hay en la experiencia coordinada por Mariano Tomás.

3.1. Del folletín a la novela colectiva.

Ya desde el capítulo segundo de **Cien por Cien** Zamacois consigue dar un vuelco a lo planeado por su antecesora (Concha Espina) mediante la transformación de los prototípicos personajes de "*novela blanca*" en meros peleles, merced al uso de una continuada técnica aplicada a los mismos. Alguno de sus continuadores (Mata y Tomás) intentarán, retomar los severos planteamientos del capítulo primero; sin embargo, su intento no es secundado por los otros colaboradores. Así, el rumbo que toma **Cien por Cien** a partir del capítulo ideado por el fundador de **El Cuento Semanal** no es otro (salvo las excepciones citadas) que el de la burla, más o menos lograda, según el "ingenio" de los autores. La humorada se resuelve, en los mejores casos, en parodia de unos modelos literarios (la novela galante y el folletín) aún populares - aunque menos vigorosos que en los veinte primeros años de siglo- en la fecha de publicación de la **Novela Multiplicada** (1936); en otras ocasiones (a partir del capítulo X) se trata, fundamentalmente, de una estrategia para poder salir de las trampas argumentales tendidas por anteriores colaboradores.

La primera referencia aunque no literal, a la novela galante,⁶⁴ aparece en el capítulo tercero. En él, Tomás Borrás lleva a cabo una crítica poco piadosa a "*los novelistas desvirgadores de doncellas en los merenderos madrileños*". Este juicio, aplicado a la actuación de la pareja de enamorados, consigue desposeerla, de manera definitiva, de los mínimos rasgos épicos o heroicos asociados a los protagonistas de una gran historia: ellos son, tan solo, meros imitadores de las escenas y del lenguaje de tales libros.

En el siguiente capítulo, Pedro Mata hace coincidir estas novelas con el folletín, a cuya lectura María era aficionada por influjo de su amiga y vecina, Amparo. Quedan así unidas dos modalidades novelescas populares puestas en entredicho en sucesivos capítulos, aunque la severa y moralizante intención de su autor no sea, precisamente, la paródica, sino poner de manifiesto el nocivo influjo que tales lecturas ejercían en el temperamento de las jóvenes. Por otra parte, esta explícita mención al folletín (bien distinta a la genérica referencia de Tomás Borrás), parece encaminada a conducir la crítica hacia una modalidad literaria en cierto modo ajena a los posibles colaboradores de **Cien por Cien** ⁶⁵, pese a la indudable herencia de la entrega decimonónica en la novela popular de inicios de siglo. Lo cierto es (independientemente de cual fuera la intención) que bien por la intrepidez de Borrás, bien por la argucia diseñada por Mata, en sucesivos capítulos de **Cien por Cien** resultan inviables planteamientos, en tono serio, apropiados a lo blanco (o rosa), lo sicalíptico, lo tremendista o lo folletinesco. Sirva como argumento, en este sentido, el tono gesticulante y de farsa, adoptado por dos autores representativos de lo galante y truculento (Insúa y Carrere) en sus respectivas entregas (capítulos séptimo y noveno).

Adviértase cómo esta continuada inclinación hacia lo burlesco supone una ruptura con los proyectos iniciales expuestos en la **Explicación de los Editores**:

"Los personajes de esta novela tendrán, pues, una vida muy agitada. Atravesarán situaciones variadísimas: trágicas unas, otras jocosas, según el temperamento del autor del capítulo" (nº 1, pág. 51 s.n.), en tanto que lo jocosos mediatiza, neutraliza el temperamento (estilo-tendencia) de los autores y conduce a los agitados personajes a situaciones cómicas o insultantemente ridículas, grotescas, pero nunca trágicas. Tan temprana quiebra de las iniciales intenciones, es más que probable que no fueran del agrado del coordinador de la experiencia literaria; ello explica ⁶⁶ el intento de Mariano Tomás por reconducir el relato hacia lo sentimental y pseudo-lírico, pues amén de estar más de acuerdo con el preciosismo de su estilo, supone dar cabida a la diversidad de matices y tonos puesto en peligro por autores precedentes.

Sin embargo, insistamos, el nuevo replanteamiento hacia lo serio no gozará de fortuna en entregas sucesivas ⁶⁷ y, en ese casi imposible camino de retorno hacia lo convencionalmente severo, desempeña un papel decisivo el capítulo sexto, obra de **Benjamín Jarnés**. El carácter reflexivo de la estética jarnesiana se aplica aquí tanto a la crítica de argumento, personajes y final de las irónicamente denominadas, "grandes novelas clásicas" ⁶⁸, como a la propia materia narrativa de **Cien por Cien**. La permanente duda, puesta de manifiesto de forma explícita, sobre su calidad (" ¡Qué dispersión!") e incluso sobre si ha de ser considerada como "*una gran novela*" o como "*una de las más pequeñas*" da lugar a un mecanismo paródico metanarrativo del que no resultará fácil prescindir. El necesario distanciamiento, que esta postura crítica exige, se formulará, a partir de ahora, mediante la modalización narrativa de omnisciencia autorial (autor implícito) sometido a su vez a distintas perspectivas.

Así, la formulación de duda sistemática jarnesiana, aunque ceñida al pasado reciente de los

personajes, es retomada por **Alberto Insúa** en el capítulo siguiente, como recurso asimismo distanciador, aunque su uso sea esporádico (tan solo diez líneas -pág. 58-). La fórmula diseñada ahora por la voz autorial para encauzar el tono paródico reside en la transitoria locura del protagonista Alberto Durán: "*¿Diremos que el joven escritor se ha vuelto loco?. Digámoslo, pues la cólera es una breve locura*" (Ibid). Y, a través de la frenética e insólita actividad de este personaje, se alude a los planteamientos simplificadores del folletín de disposición triangular (víctima-verdugo-salvador), a las tópicas escenas atrevidas de las novelas galantes e incluso a una reciente incorporación argumental: el cine. Los efectos burlescos de tales alusiones se sustentan en la recreación del estilo de las populares modalidades narrativas y populosos relatos, en la hiperbolización de las actuaciones de los personajes a ellos asociadas y en los nada mesurados símiles establecidos entre el pacato protagonista de **Cien por Cien** y uno de los grandes galanes de la pantalla (Douglas). El distanciamiento reflexivo de Jarnés ha desembocado en la irónica farsa, de Insúa, homenaje quizá, a anteriores colaboradores en tanto que asimila, de forma humorística, los planteamientos y recursos por ellos utilizados ⁶⁹.

El más fiel seguidor, en aquella sistemática duda planteada por el novelista zaragozano ⁷⁰ y que afecta a los hechos y personajes del relato, es **Emilio Carrere**. En su entrega (capítulo noveno) hay una explícita burla a los tópicos del folletín y a la más que notable dispersión a que han llegado los personajes (léanse las historias) de **Cien por Cien**. Ahora bien, la voz que signa el discurso no es la de autor que reflexiona, sino la de autor-espectador de los hechos relatados con los correlatos de humilde ignorancia, neutralidad y deseo de verosimilitud que esta fórmula narrativa conlleva. Cambio en la modalización que viene a su vez amplificado por la introducción de dos nuevas perspectivas: la primera, implica la identificación narrador-narratario-lectores. La base de tal identidad radica en el desconocimiento, manifestado por el autor, sobre los personajes ("*...yo tampoco los conozco*". -pág.51-). La ignorancia es el lazo de complicidad tendido a los lectores, convertidos, merced a esta estratagema, en espectadores (directos auditores) de la voz autorial cedida al "*Enemigo número uno*" con el fin de llegar al conocimiento de los hechos. La segunda variante supone la incorporación a la historia de los colaboradores de **Cien por Cien**. A esta inclusión responde el juicio sobre las incongruencias realizadas por los personajes (pág. 53) lo cual apunta certera, aunque solapadamente, a sus creadores. Igual sentido tiene la advertencia indirecta a través del "*estupefacto lector*", a su predecesor (Artemio Precioso) sobre lo desilusionante (desacertado, "*tratándose de un folletín*" -pág. 50-) del arreglo feliz dado a las historias; o el guiño malévolamente al experto que le habrá de seguir en tan desacorde concierto ("*veremos [...] si el compañero que siga esta narración consigue sacarlos [a los personajes] de una manera que no sea demasiado absurda*" -pag. 55-). El resultado en suma de las dos variantes incorporadas por Carrere a la modalización del discurso, con las implicaciones consiguientes, suponen una nueva cala en este proceso de metaficción desmitificadora iniciada por Jarnés, en tanto que autores y lectores entran a formar parte del ya peligrosamente nutrido grupo de personajes

(aunque tan sólo actúen como coro) del enloquecido relato.

Los pasos dados por Emilio Carrere son seguidos por los continuadores de la **Novela Multiplicada**. Así, **Cristóbal de Castro** y **Roberto Molina** (Capítulos "décimo" y "onceavo" -sic-) acuden a la incorporación de autores empíricos al relato. Mas no se trata ahora de una anónima y discreta (por genérica) interpelación, sino de expresas citas a colaboradores y a lo ideado por ellos en sus entregas. En este sentido, el capítulo de **Castro** viene a ser una explícita respuesta al de Carrere plasmada en dos personajes simbólicos incorporados a escena - el "*Deus ex machina*" y el extravagante bohemio, D. Raimundo, como si fueran la cara y cruz de ese otro personaje real: "*Cuando esto lea el camarada Carrere se frotará las manos de gusto. Pero por poco tiempo, Emilio*" (pág. 57, nº 9 de **La Novela de una Hora**).

Por su parte **Roberto Molina**, en el capítulo XI, lleva a los personajes a un nuevo escenario el Teatro Monsalva y a una nueva situación la lectura dramática de una obra del joven Alberto Durán. La creación de esta nueva posibilidad narrativo-dramática se sustenta, según las repetidas declaraciones de su autor, en lo ideado por el promotor de **La Novela de Hoy**, Artemio Precioso. Ello supone el cumplimiento de la promesa hecha por Rustán al joven novelista en el capítulo octavo, obra, de Artemio Precioso. A tan explícita deuda hemos de sumar la elogiosa referencia a Insúa como autor de una de las celebridades negras, o el velado homenaje de Zamacois mediante la cita de su pueblo natal, Pinar del Río. Apunta todo ello a perfilar, sin resquicio alguno, el carácter endogámico de **Cien por cien**, factura que más que potenciar el tono paródico lo debilita. El proyectado "*torneo del ingenio*", que habría de subyugar a los lectores de **La Novela de una Hora**, paulatinamente (dada la creciente confusión argumental a que los genios implicados en el proyecto la han conducido) se ha ido convirtiendo en un lamentable entretenimiento destinado, esencialmente, a sus lectores explícitos: los colaboradores de la *Novela Multiplicada*. La acumulación de referencias presuntamente cultas,⁷¹ en este capítulo XI, no parecen perseguir otro fin que ese guiño cómplice entre entendidos.

También **Martínez de la Riva**, en el penúltimo capítulo, acude a una de las estrategias narrativas carrerianas: la identificación narrador-narratario, lo que permite una vuelta al tono popular de **Cien por Cien**. Nuestro autor es ahora cronista de los hechos acontecidos en tanto que invitado a la lectura. Del autor-espectador ignorante (Carrerre) pasamos al autor-cronista omnisciente, como única respuesta plausible ante la argucia final de su antecesor. Su presencia en los acontecimientos que han quedado en suspenso lo dotan del conocimiento y objetividad precisos para hacer verosímil el "*inexplicable, inenarrable, espantoso y sangriento*" final⁷². En esa pretendida objetividad, el narrador-cronista recibe la ayuda de dos personajes. Tras la intervención de ambos, lectores y personajes en escena *entienden* las actuales reacciones de los protagonistas. Son estos paranarradores el "*Enemigo público número uno*" (ya le prestó esta voz D. Emilio Carrere) y el negro Polidoro. Las historias rememorativas de ambos recrean los manidos temas, situaciones, personajes de la **novela por entregas**, y, si la intención de su autor era la parodia del folletín, hemos de

decir que más bien resulta como plagio, pues la escasa originalidad y la sobreabundancia de tales ingredientes hacen fallido su objetivo ⁷³. Se añade así al declive del discurso (anunciado desde el capítulo quinto) el agotamiento de las vías burlescas con las que, penosamente, se ha ido manteniendo la ficción narrativa desde el capítulo noveno.

La culminación de esta doble agonía no puede ser otra que (planteada en el capítulo último, **Fernández Flórez**) la muerte natural de los disparatadas y escasamente originales historias. El protagonista sobre el que recae la doble función de salvador-verdugo (dirige a los personajes hacia el suicidio colectivo, con el fin de hacer imposible la continuación de la novela) es, como sabemos, el Conserje del teatro Monsalva, quien irrumpe en escena con una poderosa imprecación, "*¡Basta ya!*" anunciadora del término de la obra. La incorporación, no gratuita, de este nuevo personaje, presentado en su condición de lector de los doce capítulos anteriores, supone: por una parte, hacer creíble su papel como primer narrador protagonista y, por otra, provocar un proceso de identificación con los sufridos destinatarios anónimos (el público lector de **Cien por Cien**). Además esta novedosa estrategia narrativa, adoptada por Wenceslao Fernández Flórez en el último capítulo, se constituye en eficaz recurso de irónico distanciamiento, toda vez que permite el ocultamiento del autor-colaborador de la **Novela Multiplicada** subrayado por la estructura dialogística que lo signa. Ello posibilita, a su vez, la incorporación de una clave paródica original: ⁷⁴ la crítica a "*las novelas escritas por varios autores*" comparadas hiperbólicamente como "el peor mal que cabe sufrir a un pueblo".

En resumen, de la advertencia severa en el capítulo IV (Pedro Mata) sobre el influjo nocivo del folletín en las románticas jovencitas, llegamos a través de un zigzagueante e irregular camino a la cómica (no por ello exenta de razón) y airada declaración sobre el efecto pernicioso que las novelas colectivas causan en "*la salud y la razón de toda una colectividad*". Ante tan gran mal el mejor-peor remedio: "*...todos los personajes de la novela fueron matándose por el procedimiento que encontraban más a mano*" porque "*Con uno sólo que quede vuelven a armar otro tinglado en el número próximo*" ⁷⁵. Grotesco y trágico final con indudables resonancias: La locura final de todos los personajes de **Las Vírgenes Locas** se trueca en muerte en **Cien por cien**. El paralelismo ⁷⁶ entre los finales de la primera y segunda parte del **Quijote** y las cómico-trágicas soluciones, adoptadas en las dos novelas colectivas nos permiten sustentar la tesis del indudable influjo ejercido por el folletín del **Madrid Cómico** en nuestra **Novela Multiplicada**. Su final la convierte, asimismo, en una continuación, (aunque, por su calidad, más cercana al de Avellaneda que al cervantino) a modo de segunda parte de **Las Vírgenes Locas**. A demostrar este supuesto, basado en las abundantes coincidencias entre ambas novelas, dedicamos lo que sigue.

3.1. Cien por Cien o segunda parte de las Vírgenes Locas.

Resulta, cuando menos, llamativo que de entre las referencias en **Cien por cien** a grandes

personalidades, autores y géneros literarios, (según hemos ido dando cuenta) ninguna de ellas alude de forma explícita a **Las Vírgenes Locas**, siendo su principal punto de referencia. Tal mutismo colectivo bien pudiera responder a una regla tácita fielmente acatada por todos y cada uno de los colaboradores, de la **Novela Multiplicada**, cuyo fin residiría en dotar de originalidad a esta "*interesantísima experiencia literaria*". Los promotores de **Editores Reunidos** debieron de suponer que el medio siglo transcurrido (1886-1936) desde la publicación del **Folleto del Madrid Cómico** propiciaría esa especie de amnesia (en autores ⁷⁷ y lectores) necesaria para hacer creíble el repetido reclamo de novedad insertado al inicio de cada uno de los capítulos de **Cien por Cien**.

Sin embargo, desde las declaraciones iniciales, recogidas bajo el título **Explicación de los Editores**, pueden ser observadas coincidencias con **A guisa de prólogo**, firmado por Sinesio Delgado, el coordinador de **Las Vírgenes Locas**. Recurrencias que atienden a orientar a los futuros lectores sobre los sutiles hilos conductores de la colectiva obra y que en resumen son las siguientes:

- Ausencia de "*plan determinado*" ⁷⁸ "*preconcebido*".
- Cada capítulo será escrito por un autor diferente ⁷⁹
- Ha de impedirse el acuerdo previo entre los colaboradores con el fin de "*poner en un aprieto al sucesor*", "*que la experiencia sea más interesante*"
- Su resultado: "*un torneo de ingenios*"; un "*torneo literario [...] una feria del ingenio*"

Cierto es que estos presupuestos básicos, en mayor o menor medida, son comunes a otras novelas escritas en colaboración, en tanto que se trata de rasgos caracterizadores de la modalidad de discurso de novela colectiva, pero, en ninguna de ellas, la semejanza llega al extremo del calco de palabras o expresiones tomadas de la que puede ser considerada como fundadora del género.

Hemos de apuntar, no obstante, una sustancial diferencia entre las declaraciones programáticas de la decimonónica obra y nuestra **Novela Multiplicada** que atañe a su intencionalidad y, por consiguiente, a su posterior desarrollo. La burla es, en todo momento, el sustento de **Las Vírgenes Locas** (acorde con el tono de la publicación periódica en la que se inserta), aunque el **trazo humorístico-paródico** se presente en una gradación que va de la sutil ironía clariniana al trazo grueso de los últimos colaboradores. **Cien por Cien**, por el contrario, inicialmente se configura como obra con **alternancia de tonos trágicos y cómicos**⁸⁰, en función de la diversidad de estilos de sus autores. Sin embargo, (quedó dicho en anteriores líneas) esta inicial configuración pronto se ve truncada, en tanto que, a partir del capítulo sexto, se produce una clara opción por lo burlesco-paródico. Resulta pues, que la diferencia inicial se torna en nueva coincidencia.

Subrayemos, además, que la imitación, no se limita tan sólo al común resultado paródico pues los planteamientos deslavazados, las técnicas narrativas empleadas, los temas y personajes, (de los que se valieran los autores de la obra coordinada por Sinesio Delgado como eficaces recursos sustentadores de la

parodia) son retomados por los colaboradores de **Cien por Cien**. Por todo ello el **falso folletín** ha de ser considerado como su esencial intertexto. Sirva como argumento de este aserto, el análisis comparativo entre ambas obras centrado en los cuatro pilares narrativos que han quedado enunciados.

3.2.1. Estructura episódica.

La **incoherencia argumental** es rasgo común a las dos novelas. Su reflejo en el diseño editorial (caprichosa denominación numérica de capítulos y distribución arbitraria de los mismos, en pro de la necesidad de rellenar páginas ⁸¹, no es sino mero indicio externo de una sistemática incongruencia, palpable en los abundantes vericuetos por los que caminan las situaciones planteadas. Las razones de tal dispersión tienen su origen en esa ausencia de "*plan preconcebido*" cuyo fin es "*poner a prueba el ingenio de los colaboradores*". Tan malévolo despropósito implica, inevitablemente, una **configuración narrativa de naturaleza episódica** con capacidad para ser ampliada de manera indefinida y, por consiguiente, abierta a tantos colaboradores como las necesidades de mercado requieran. Recordemos que esta peculiar y disparatada estructura, condicionada al éxito en las ventas, signa al **folletín** del XIX: como efecto paródico es utilizado en **Las Vírgenes Locas** y adoptado por su posterior congénere. Este consciente recurso burlesco, además, viene potenciado en **Las Vírgenes** y en **Cien por Cien** por razones extrínsecas: su inclusión en publicaciones semanales (**Madrid Cómic** y **La Novela de una Hora** respectivamente) las acercan aún más a la improvisación, motivada por la premura en el tiempo, connatural a la **novela por entregas**, cuya consecuencia será lo deslavazado de sus planteamientos. Es, en definitiva, este carácter periódico lo que explica un desajuste estructural superior al de otras novelas realizadas por distintos autores y diseñadas asimismo sin un plan de elaboración ⁸². Recordemos que tal desajuste se materializa en **Las Vírgenes Locas** en la diversificación argumental, la cual comprende tres historias sutilmente relacionadas: La fallida novela del joven novelista Octavio (sobre la secta de **Las Vírgenes Locas**) la vida de **las verdaderas Vírgenes Locas** (en la que Octavio actúa como personaje y concluida en el Epílogo) y el **relato del Loco Virgen** (presunto autor de todos los capítulos anteriores, intercalado en el penúltimo).

En **Cien por Cien** la factura argumental se presenta disociada en seis acontecimientos: el protagonizado por la pareja de enamorados (Alberto y Maruja); el fingido secuestro llevado a cabo por los discípulos del cine ruso; planteamiento de un guión cinematográfico (nuevo argumento de **Cien por Cien**); el violento secuestro protagonizado por los "Cuatro Enemigos Públicos"; guión y puesta en escena de una película de terror; encuentro de antiguos y nuevos personajes en el Teatro Monsalva para asistir a la lectura de la obra del novel Alberto.

Si **Las Vírgenes Locas** puede ser considerada como obra que comprende tres relatos, cuyo elemento de enlace reside, esencialmente, en el reiterado tema de la locura y su consiguiente proyección paródica; **Cien por Cien** se configura como acumulación de facecias presuntamente cohesionadas por la presencia

continuada de los personajes a los que, sin tregua, van incorporándose otros nuevos. Y es, precisamente, esta excesiva acumulación la que resta, siquiera sea, eficacia paródica a nuestra **Novela Multiplicada**. Sin embargo, aunque los resultados difieran, se percibe la intención de emular a su modelo mediante un recurso de ampliación (de tres pasamos a seis) de las enmarañadas historias.

3.2.2. Recurrencias temáticas ⁸³.

También los temas que permiten mantener los incongruentes acontecimientos (cuyo fin no es otro que prolongar cuanto sea necesario el final de las historias) son similares en las dos novelas y el origen de tales tópicos hemos de buscarlo en los novelones del XIX.

El tema matriz en el encadenamiento del enredo viene servido por la existencia de **relaciones amorosas extramatrimoniales** (conceptuadas como ilícitas) y, como tales, llevadas con discreción y sigilo para salvaguardar las apariencias. Pese a estas cautelas, el ser social (encarnado por personajes no necesariamente antagónicos) tiene conocimiento de los secretos amores, así como de su natural consecuencia: el nacimiento de **hijos ilegítimos**. En las jóvenes parejas protagonistas de ambas novelas recae esta controvertida función (desde el punto de vista social) y, para hacerla más conflictiva, su destino aparece marcado por el maleficio de sus progenitores: el esclarecimiento de sus lazos de sangre (hay cierta posibilidad de que sean **hermanos**) es el escollo insalvable que hace imposible el matrimonio. El descubrimiento de tan penosos hechos corre a cargo, en el presente narrativo, de aquellos personajes representativos del ser social quienes, certeros conocedores de hechos pasados (por su relación con las maduras parejas), actúan como implacables narradores sin que su memoria (a pesar del tiempo transcurrido y de las vicisitudes acaecidas) los traicione. Sigue a tan crucial revelación la de las **desconocidas herencias** de los malhadados hijos, despilfarradas por los malvados personajes antagonistas. Quedan, en fin, en este encadenamiento de inesperados y sentimentaloides sucesos, **desenmascarados** los personajes a quienes se les había atribuido el papel de **desinteresados benefactores de los infortunados jóvenes**.

En un tema secundario: **soledad e indefensión** ⁸⁴ de las protagonistas (también deudor de la ética del folletín) coinciden las dos novelas, si bien su enfoque es dispar. Así, en **Las Vírgenes Locas** este asunto tiene una proyección positiva, en tanto que sirve para la configuración, en absoluto convencional, de las heroínas de las dos historias: la valerosa e intrépida Elena de Cotocerrado, expulsada de la "*Congregación de las Vírgenes Locas*" protagonista de los cuatro primeros capítulos y la culta y reflexiva Elena Durante, significativamente llamada por su creador -Clarín- "*Hipatia de las Vistillas*" que protagoniza la segunda de las historias narradas ⁸⁵. Por contra en **Cien por Cien** la soledad e indefensión potencian un tratamiento convencional de las protagonistas: Adela Iturbe y su hija María. Recordemos que a pesar de las transformaciones ⁸⁶ a que los distintos colaboradores someten a estos dos personajes (tales cambios son, en su mayoría, gratuitos lo cual no ayuda, precisamente, a perfilar lo difuso de su trazado) en sus reacciones

de sometimiento o de rebeldía, subyace bien la sombra del varón (protectora y amorosa el general Rosillo, el Enemigo número cuatro o Alberto Durán), bien la cursilería o escasa inteligencia de estas poco heroicas mujeres.

En otro tema: el **interés por aspectos sociales, y políticos** del momento (apenas mencionado en la novela del **Madrid Cómico**), se muestra nuestra **Novela Multiplicada** más acorde con su tiempo; aunque su presencia sea esporádica, tan solo en dos capítulos y divergente, según la opción ideológica de sus autores: Benjamín Jarnés y Emilio Carrere ⁸⁷

Aún cabe añadir una última recurrencia temática: **el rapto**, ⁸⁸ a pesar de que la importancia y espacio dedicados a este tema en cada una de las novelas difieran. En **Las Vírgenes Locas**, la primera quiebra argumental (capítulo V) supone su desaparición como tal clave temática ⁸⁹ en tanto que la nueva historia poco tiene que ver con la anterior. Por contra, en **Cien por Cien** aparece como comodín, con efecto multiplicador (son tres ⁹⁰ los secuestros) cuya pretendida finalidad parece ser la de proporcionar cohesión a cinco de las seis historias. Sólo que el recurso utilizado, para prolongar su eficacia como enlace temático de los dispersos acontecimientos, reside en una sucesión de raptos, raptos, raptados, favorecedores de la incongruencia.

3.2.3 Personajes comunes.

En lógica correlación con los tópicos temas planteados, los personajes que les dan vida son los prototípicos del folletín decimonónico, si bien, en su tratamiento narrativo les son aplicadas técnicas deformadoras, con finalidad paródica: nueva coincidencia entre las dos novelas y con idéntico origen. A pesar de esta común deuda, no deja de resultar sorprendente el calco efectuado por los colaboradores de **Cien por Cien**, en tanto que la similitud con los personajes de **Las Vírgenes Locas** no descansa sólo en las funciones de los personajes como móviles de la acción; sino que alcanza, también, a su denominación e incluso a la actividad profesional de algunos de ellos. Las variaciones, en fin, en la configuración de los personajes, sin duda encaminados a marcar la originalidad de la **Novela Multiplicada**, son tan leves que más que ocultar, reflejan a su modelo.

Así, los **galanes** (Octavio en **Las Vírgenes**, Alberto Durán en **Cien por Cien**) comparten el papel de "semihéroes", en lugar del heroico que les hubiera sido atribuido en "*una de esas grandes novelas*" ⁹¹. Paralelas corren, sus infortunadas trayectorias vitales, marcadas, por un incierto origen (son hijos ilegítimos) y por el desvalimiento de la orfandad. Comunes sus aspiraciones y logros: conseguir un lugar destacado en la novela y dramaturgia respectivamente; con el apoyo, del editor Durante, y del doctor Rustán ⁹² se acercan, al deseado reconocimiento del público. Aunque, nueva desgracia, el motivo de la ayuda no es otro que el de proteger a los hijos no reconocidos. Una última desventura común les tiene reservado el azar a los protagonistas: no pueden casarse por existir entre ellos y sus amadas sendos lazos de consanguinidad en

primer grado ⁹³.

En los antagonistas pueden ser comprobadas abundantes similitudes basadas en un mismo tratamiento narrativo de contraste, potenciador de su intrínseca maldad. Así, tanto el falso Durante (el editor de **Las Vírgenes Locas**) como D. Clímaco (el empresario de **Cien por Cien**) son presentados, en principio, como personajes positivos: su bondad les hace actuar como mecenas del "*aprendiz de novelista*" (Octavio) y del "*prolífico y desconocido dramaturgo*" (Alberto Durán) respectivamente. Sin embargo, en posteriores entregas, el lector conoce los verdaderos motivos de este comportamiento altruista. En el primero de los casos, se trata, según acabamos de ver, de proteger al hijo natural; en el segundo, tras la apariencia del favor prestado a un amigo (el Dr. Rustán) se oculta la maquiavélica maniobra de impedir el éxito de una película, contraria a sus intereses como empresario teatral y cuyo promotor es otro hijo natural el "*medio-héroe*" Marcelo ⁹⁴. El papel de traidores de estos personajes, es desvelado mediante las analepsis utilizadas en capítulos finales: antepenúltimo en **Las Vírgenes Locas**; penúltimo en **Cien por Cien**. En ambos se dan a conocer a los lectores las actuaciones poco honradas de su pasado: el robo y el engaño son comunes a los dos, al igual que las repercusiones, negativas, para los protagonistas. ⁹⁵ Aún puede señalarse un nuevo paralelismo entre estos malvados personajes; su dedicación en el presente narrativo a la empresa editorial y teatral, actividades ellas con indudable influjo en el quehacer literario y en su proyección social. No deja de ser sintomático que el "*deus ex machina*" haga recaer en estos personajes y no en otros, la encarnación del mal.

Falsos antagonistas.

En una continuada técnica de choque entre lo real y lo aparente como medio para mantener la intriga hemos de situar a los **secuestradores**. su protagonismo así como su configuración es similar en las dos novelas colectivas, aunque (como sucediera con el tema a ellos asociado) su presencia sea menor en **Las Vírgenes Locas** que en **Cien por cien**. Presentadas de principio a fin con rasgos esencialmente positivos, dos personajes femeninos (la primera Elena de **Las Vírgenes...** y Amparo amiga de la protagonista de **Cien por Cien**) comparten el papel de raptoras. Y tanto en el breve trazado de su carácter (jóvenes voluntariosas, independientes e intrépidas) como en el móvil del rapto (librar al amante de la malvada Tarsila; favorecer a la amiga) se aprecian similitudes. Además, las secuestradoras pasan pronto a convertirse en secuestradas (por el conde de Jaral y su cuadrilla, por los Cuatro Enemigos Públicos). Difiere, sin embargo, la duración del cautiverio por las exigencias temáticas y argumentales señaladas con anterioridad.

El continuado trasvase en las funciones de raptos-raptados así como la prolongación (en **Cien por Cien**) del tema del secuestro explica la existencia de **otros secuestradores** en los que, asimismo, se perciben semejanzas, e incluso entrecruzamientos. Así el conde de Jaral y su cuadrilla, por su carácter grupal, se asemejan a los Cuatro Enemigos Públicos. A la par, los diferencia la permanente maldad intrínseca (en los primeros) y el ejercicio obligado de la maldad como medio de subsistencia (en los segundos). Falaz

apariencia de maldad que la auténtica banda de "gángsters" ⁹⁶comparte con Jaramago (el bondadoso bandolero de **Las Vírgenes**).

Pero el juego de transformaciones llega al límite en **Cien por Cien** al convertir en salvador a uno de los componentes de la banda de atracadores. En efecto, el "gángster enamorado" es el medio del que se vale el "*deus ex machina*" para conseguir la liberación de los secuestrados. Función de **salvador** común a la del bandolero; así como lo es el motor de sus heroicas acciones: el amor teñido de sentimental agradecimiento (Jaramago) o apasionado (el del gángster).

Cerraremos este análisis de coincidencias entre personajes clave de las dos novelas con una especialmente significativa: primero, porque su configuración no se ajusta, plenamente, a la estereotipada de los personajes analizados hasta ahora; segundo por su función explicativa-resumidora sobre la interpretación y contenido de las historias narradas y, finalmente, porque son agentes, acabada la intriga, de su consiguiente y necesario final.

Paranarradores// (Sinesio Delgado-personaje y el conserje del teatro Monsalva, los encargados de resumir, aclarar ⁹⁷ y poner término a los agotados y agotadores despropósitos (para la paciencia del lector) se perfilan de forma recurrente en las dos novelas. Así, los personajes a los que se encomienda esta función no aparecen hasta el último capítulo, pese a lo cual, están investidos de la competencia y autoridad necesarias para desempeñar su papel como cronistas-testigos. El total y verídico conocimiento de lo relatado, así como el distanciamiento exigido para conferir objetividad a su discurso, les viene dado por su callada labor como coordinador (con este cargo se presentó en "A guisa de prólogo") y paciente y fiel lector de **La novela de una hora**, respectivamente. Por otra parte, la neutralidad del cronista queda potenciada merced al uso de una misma estrategia narrativa absoluto predominio del diálogo en los últimos capítulos de las dos novelas.

Cambiantes son, por contra los narratorios de los discursos finales. En **Las Vírgenes Locas**, el interlocutor es el propio autor del **Epílogo**, Luis Taboada; en **Cien por Cien** lo es el público asistente a la fallida lectura teatral. Multiplicidad de receptores inmanentes, en la **Novela Multiplicada**, unida la condición humilde y ajena (desde el punto de vista autorial) a las historias del conserje-narrador ⁹⁸ evidenciadoras de diferencias significativas que desembocan en crítica, en clave de humor, de todas las novelas escritas por distintos autores entre ellas de la que le ha servido de modelo, la iniciadora del género. Cobran así sentido, aunque para ello sea necesario llegar al final, los iniciales propósitos de ofrecer a los lectores de **La Novela de una Hora** "*una interesantísima experiencia literaria*". A su vez, este novedoso fin paródico de obras colectivas dota de sentido a innovaciones narrativas incorporadas al discurso por anteriores colaboradores. De ellas y de su alcance "experimental" pasamos a dar cuenta.

3.2.4. Técnicas narrativas.

- Omisión del referente parodiado.

La mimesis del folletín relativa a personajes, temas y configuración episódica y asistematismo estructural (analizado en líneas anteriores) es, en tanto que técnica básica de toda obra paródica, común a **Cien por Cien** y a **Las Vírgenes Locas**. Pero nuestra **Novela multiplicada** va más allá; pues al recrear con efecto acumulativo y multiplicador ⁹⁹ (irónica paradoja de identificación con su subtítulo) los elementos temáticos y argumentales del **falso folletín**, viene a convertirse, aunque no fuera esta su intención inicial ¹⁰⁰ en parodia de éste a modo de segunda parte. Como indicio de esta **doble dirección imitativa** pueden ser interpretadas las referencias explícitas al **folletín** (Mata, Jarnés, Carrere) y el absoluto mutismo sobre **Las Vírgenes Locas** en donde tan sólo aparece una alusión a la **novela por entregas**.

La única mención en **Las Vírgenes Locas**, al referente parodiado (primera parte del "*Capítulo...*" [V]) coincide con la quiebra del argumento, por lo que su objetivo no es otro que marcar (y hacer creíble) el fin del "*cúmulo de despropósitos*" de los cuatro capítulos anteriores, obra del "*miserable Octavio*". ¹⁰¹. Cumplida esta función de ruptura argumental se omite la fuente de la parodia. Y es, por esta presencia aislada y por su función coyuntural, por lo que consideramos como común a las dos novelas colectivas la **técnica de ocultamiento** de sus intertextos, aunque en este velado entrevemos distintas motivaciones: en la del **Madrid Cómico** se busca potenciar el efecto burlesco mediante el guiño cómplice al lector sin lugar a dudas familiarizado con los estereotipos del folletín; mientras que en la publicada en **La Novela de una Hora** -la absoluta omisión de su referente- parece encaminada a favorecer el reclamo publicitario de novedad. ¹⁰²

- Distanciamiento y metalepsis.

En otra técnica, la adopción de un **tono crítico de distanciamiento**, consustancial también a las obras de naturaleza paródica, coinciden las dos novelas y en ambas, el tono distanciator toma como sustento la **metalepsis**, formalizada a través de dos procedimientos: El primero supone la **intromisión del narrador** en la historia a través de:

- La interpelación al narratario, a través del **nosotros** integrador, **VV**, **lector/es**.
- Focalización de autor-cronista
- Paranarradores en función clarificadora.

El segundo **-Función metanarrativa-** tiene mayor trascendencia en tanto que afecta a los propios materiales narrativos. Sobre ellos se establece una estrategia metanarrativa de confrontación entre lo real lo ficticio, lo que implica una duda sistemática sobre su validez, funcionamiento e, incluso, finalidad, expresada (la falta de certeza) ya de forma explícita, ya de manera indirecta. Anticipemos desde ahora, que hay mayor presencia en **Cien por Cien** de estas técnicas de metafiction y que esta mayor frecuencia en su uso debe

ser relacionada con la renovación de técnicas narrativas a principios de siglo (anterior, por tanto, a **Las Vírgenes Locas**) y a la que nuestros colaboradores no fueron ajenos ¹⁰³. Perceptible es la utilización continuada de este recurso a partir del capítulo sexto (Benjamín Jarnés) momento en que el tono reflexivo-burlesco signa al discurso narrativo de la **Novela Multiplicada**.

Por lo que se refiere al enfoque centrado en la **interpelación al lector**, observamos que en **Las Vírgenes Locas** fue utilizado como clave de cohesión irónica por ocho de sus doce colaboradores (no recurren a ella Octavio Picón -capítulo I; Clarín -capítulo VI, José Estremera -capítulo IX; Luis Taboada -Epílogo) y con idéntica proyección: hacer partícipe activo al lector en tanto que pasado y futuro conocedor de las historias narradas ¹⁰⁴. Tal conocimiento implica la lectura atenta y fiel de sus consumidores, presupuesto en que basa su eficacia comercial la **modalidad de la entrega**. Este comodín paródico, a su vez, queda reafirmado por el ingenio jocosos del que hacen gala los colaboradores del folletín del **Madrid Cómic** y, en definitiva, dota a la obra colectiva de un tono esencialmente lúdico, acorde con el propio de la revista semanal en la que se inserta. A esta continuada apelación directa al narratario genérico (marcada por **VV. o lector/es**) hemos de añadir otra más sutil, aunque con menor presencia en esta obra (sólo en dos capítulos: V y X y mediante breves alusiones). Se trata del encubierto **juego de identificación** planteado por el enigmático Flügel, destinado a lectores avezados, entre los que se incluye a los demás partícipes de la colectiva tarea. Recordemos que este recurso lúdico está basado en hacer coincidir nombre y lugar de nacimiento del "*pobre Octavio*" (cap. [V], pág. 3), autor de los cuatro primeros capítulos, con el nombre y apellidos de sus verdaderos autores: "**Octavio Ortega Carrión** había nacido por casualidad en **Rocaberti**" (Ibid). Suma rigurosamente ordenada (lugar de intervención, nombre, primer y segundo apellido, otro segundo que funciona como gentilicio) de Octavio Picón, Ortega Munilla, Ramos Carrión y Segovia Rocaberti. A tan ingenioso guiño, propiciador de la simbiosis entre lo real y lo ficticio, hay una única alusión en el penúltimo capítulo y su aparente fin es el aclarar estado de cordura (el escenario de la acción es el manicomio) de **los dos Octavios**:

"¡Y Octavio!... no Picón, mi buen amigo, que éste continúa muy cuerdo, a (sic) Dios sean dados" (cap. X, pág. 3).

Parca dosificación en este recurso cuya indudable eficacia viene dada por los lugares estratégicos en los que se usa ¹⁰⁵.

En **Cien por Cien** estos recursos apelativos son, también, utilizados, aunque su funcionalidad diste de ser la misma, puesto que los índices de frecuencia, secuenciación, oportunidad aparecen alterados en relación con su modelo. Todo ello condicionado, en gran medida, por la vacilación en los tonos (severo-cómico-grotesco) adoptados. Es este tono vacilante el que puede explicar por qué el uso del nosotros integrador no aparece de forma casi continuada ¹⁰⁶ hasta el capítulo sexto (Benjamín Jarnés), momento en que la vía crítico-paródica se alza como la única alternativa posible para la continuación de las desmadejadas

historias; pues si bien tuvo lugar su primera aparición en el capítulo tercero (Tomás Borrás) fue obviada por dos sucesores.¹⁰⁷

La focalización centrada en la suma de **narrador-narratario**, pese a no ser original, según decimos, reviste mayor complejidad en su formulación pues, según comprobaremos más adelante la interpelación a los destinatarios de **Cien por Cien** no está solo al servicio del reconocimiento de la intriga (asociada al lector de entregas); desde el Capítulo VI aparece contagiada por la duda sobre la calidad de lo narrado. Este enfoque metanarrativo, asociado al nosotros e iniciado por Jarnés, será el que marque la pauta hasta el final de la novela, al ser adoptado en los siguientes capítulos¹⁰⁸ e, incluso, ampliado. Es, según vimos, el caso de Carrere, pues la polifonía¹⁰⁹ que signa a su capítulo implica la actuación de un paranarrador; un guiño de complicidad dirigido por el narrador explícito (=autor) a los destinatarios, (basado en la ignorancia común de los hechos) y, finalmente, una socarrona y anónima llamada de atención al autor que lo precedió y al que habrá de seguirle. **Apelación a otros colaboradores** de la que se hacen eco los autores que le siguen (Cristóbal de Castro y Roberto Molina) nueva huella en nuestra **Novela Multiplicada**, de **Las Vírgenes Locas**, aunque usada sin la pertinencia y oportunidad de su modelo¹¹⁰. En efecto, salvo en el **capítulo IX** su función parece ser la de dudoso comodín destinado a cohesionar lo insoldable, amén de favorecer la configuración endogámica que paulatinamente ha ido invadiendo a **Cien por Cien**.

Páginas atrás quedó dicho cómo la sobreabundancia de este recurso en los **capítulos X y XI** en modo alguno supone un avance en cuanto a logros narrativos se refiere, sino todo lo contrario. Del trazado ingenioso (Flügel) oportuno (Eduardo de Palacio) en **Las Vírgenes Locas** y eficazmente burlón Carrere, pasamos al burdo, inoportuno e ineficaz reenvío a otros colaboradores sin que falte el siempre enfadoso ditirambo; por ejemplo, la elogiosa cita a Insúa y a su negro de alma blanca: capítulo XI; Roberto Molina. En cuanto a modalización de la voz narrativa a través del de **autor-cronista**, aun siendo común a las dos novelas, puede observarse una diferencia de enfoque. El cronista de **Las Vírgenes** (Eduardo de Palacio) es interlocutor de un loco (El Loco Virgen) a cuyo discurso no da crédito, según queda confirmado al cierre del capítulo por la apelación a los lectores "*... no hice caso y creo que VV. tampoco le harán*" (cap. X, pág. 6). Mientras que el autor-cronista de **Cien por Cien**, tras presentarse como espectador de los misteriosos hechos acaecidos para avalar su cabal información, se enmascara tras unos personajes encargados de dar a conocer los consabidos antecedentes, consecuencias a corto medio, posterior, largo plazo de los protagonistas de las historias relatadas. Más coincidencias: ambos capítulos son los penúltimos de las incongruentes historias.

Por último, la intromisión del narrador a través de **paranarradores** resulta coincidente en las **dos novelas** colectivas, si bien su presencia resulta más abundante y significativa. Así, mientras que en la del **Madrid Cómic** su uso queda reservado sólo para el **Epílogo** y quien encarna este papel (narrador que aclara los últimos acontecimientos y confirma la verídica existencia de los personajes) es el coordinador del

invento literario (Sinesio Delgado); en la **Novela Multiplicada** es utilizado en tres ocasiones y en dos de ellas de forma pertinente. El primer colaborador que cede la voz a un personaje, al **Enemigo Público Número Uno**, es Carrere (cap. IX) y la causa que aduce es, según vimos, el desconocimiento del autor-lectores sobre los móviles, aún no aclarados, de los atracadores incorporados a la novela al final del capítulo V. Esta innovación unida a la polifonía del discurso y al reconocimiento, sin ambages, de **Cien por Cien** como folletín, suponen un renacer, aunque breve, de la disparatada novela. Martínez de la Riva (cap. XII), lo acabamos de ver, duplica el número de personajes con esta función: en el primero coincide con Carrere, el segundo es el negro Polidoro. Narrativamente queda justificada: tal duplicación por ser demasiados los tópicos acontecimientos misteriosos del pasado lejano y reciente para que recaiga su esclarecimiento en un sólo personaje ¹¹¹. En el capítulo siguiente y (último) Wenceslao Fernández Flórez hace desempeñar este papel al airado conserje del Teatro Monsalva, paciente y sufrido lector de **La Novela de una Hora**, al que sobradamente conocemos ¹¹² y que además de resumir las incongruentes historias es el inexorable agente que conduce a los personajes y a la obra a su fin.

- Metanarración y parodia.

Hemos apuntado en anteriores líneas cómo el enmascaramiento del autor empírico, cifrado en la cesión de su voz a narradores implícitos, va asociado en las dos novelas a un discurso metanarrativo con su correlato de indagación sobre las bases y funcionamiento de los propios materiales novelescos. Si bien el (diríamos) tímido uso que de él se hace en **Las Vírgenes Locas** poco tiene que ver con su omnipresencia, en **Cien por Cien** a partir del capítulo VI.

Así, los índices metafictivos en **Las Vírgenes Locas** coinciden, en gran medida, con la presencia en escena de un autor ficticio incorporado como personaje (Octavio Ortega Carrión de Rocaberti, cap... [V], Sinesio Delgado, Epílogo; D. Felipe de la Cuña, el Virgen Loco) y, como tal, su función (ha quedado anotado en líneas anteriores) no es tanto la de reflexión sobre el discurso narrativo como la de provocar un cambio que reconduzca el relato hacia vías más lógicas, o hacia su fin. No obstante, resulta significativo que junto a esta función primaria, en las tres ocasiones se aluda a la realidad, o a la imagen que de ella tienen los cuerdos, con significado connotativo de verdad: la realidad es lo cierto, lo verdadero. A esta significación no neutra del término hay, además, una clarísima alusión al final de la segunda entrega de Flügel" -Cap. V- ¹¹³ sobre la realidad como base para los argumentos de novelas. Pero como el planteamiento realista de ese otro libro, basado en la verdadera historia de **Las Vírgenes Locas** (Elena y Carmela) no logra ser "*el más interesante del mundo*", sino una nueva sucesión de "*extrañas aventuras complicadas*" por una especie de ironía del buen sentido, hasta hacerlas de imposible solución" (cap.V, pág. 6); en el (cap.X) se apunta como causa del falseamiento de la realidad, al hecho de ser la obra de un huésped de manicomio al que, por su condición de loco, no hemos de dar pábulo. Este mecanismo de confrontación entre lo ficticio y lo real; lo inverosímil y lo verdadero y todo ello asociado a la contagiosa

enfermedad de la locura ¹¹⁴ signan al capítulo final. Su clave es la incorporación de Sinesio Delgado en su doble condición de autor real (del capítulo de presentación de **Las Vírgenes Locas** y de su título, a la par que mentor del proyecto) y narrador conclusivo implícito. Pese a estas cautelas la demencia final convierte, en dudoso, el mensaje sobre la verosimilitud de la existencia real de los personajes: "*-Todo es exacto. Elena existe Octavio existe, Peláez existe. Oiga V. y tiemble*" (pág. 6) *en tanto que se trata de la certeza expresada por un loco. Sinesio, al terminar su relación, me miró fijamente [...] ¡¡¡Estaba loco!!!* (Ibid). Es indudable que al efecto paródico-burlesco sustentado en los imprecisos límites realidad-ficción, se superpone la defensa como apuesta clara de "*los que tanto alborotan con su nueva literatura*", (Cap. V, pag. 6) los escritores realistas. Prueba de ello es la recurrencia, en estos significativos capítulos, a la realidad como sinónimo de verdad, verosimilitud, sustento, en fin, de calidad novelesca.

Aún mencionaremos otro aspecto en relación con la **función metanarrativa** en esta novela. Aparece en el capítulo VIII, cuyo autor es el dramaturgo Vital Aza. Identificado, a través del nosotros, con el **autor implícito** y con los lectores, adopta un enfoque de los hechos presentes (en el actual tiempo narrativo) y los venideros en el que se desvelan los trucos de los escritores de entregas y aún de los colaboradores en esta tarea. A ello responde la advertencia "*Por lo que pueda convenir para el capítulo siguiente debemos hacer constar que Ortega no se había desayunado*" (pág. 6) o su posición de narrador limitado (y limitador también aquí) tan característica de la novela de intriga: "*Más adelante sabrán mis lectores quién es D. Celestino Peláez.// Por ahora sólo conviene saber que Octavio es muy amigo suyo*" (Ibid).

Frente a este único y breve caso de función metanarrativa, directamente asociada al autor implícito que comenta las peculiaridades estructurales del discurso; en **Cien por Cien** es recurso empleado por siete de sus colaboradores, aunque no siempre con la misma eficacia.

El precursor en la adopción de esta técnica de distanciamiento es **Tomás Borrás** (capítulo III) y ella es aplicada tanto a su propio discurso, merced al plural de modestia "*Dejando las calles de gran circulación -ya hemos dicho que eran torrentes etc. etc.*" (pág. 57); como al de los "*novelistas madrileños de segunda clase*" por su excelente magisterio en el arte de la seducción de ingenuas jovencitas (págs. 59-60).

Pero, como decimos, será a partir del capítulo VI cuando la función metanarrativa sirva como clave identificadora del nuevo y definitivo tono reflexivo-burlesco adoptado hasta el final de la novela. En efecto, **Benjamín Jarnés** sienta las bases al propiciar la identificación autor-discurso narrativo- lectores y el principio de este triple reconocimiento se centra en el reiterado uso del nosotros reflexivo-indagatorio. Ahora, la participación que se le pide al lector va más allá del mero reconocimiento argumental. Se trata de sembrar la duda sobre personajes y acontecimientos:

"Estos dos hombres, [Rodolfo y Marcelo] por otra parte, ¿no llegarán hasta el heroísmo por defender a Amparo y a Maruja?

No las defenderán. Las cuatro manos varoniles denuncian un pánico más intenso que el de las dos

mujeres..." (cap. VI, pág. 57)

E incluso ironizar sobre **las formas** del folletín, modalidad novelesca en la que **Cien por Cien** se inscribe, merced a la imitación de sus entrecortados diálogos:

"...en otro reservado se entabla el diálogo académico [el subrayado es nuestro] siguiente:

- ¡Que no me la das! ¡Que hoy llevaba el dinero para pagar a la gente! [...]

- [...]

- ¿Y tú, lindo Apolo? Siempre sin un real.

- Sin un real.

- ¡El vicio!

- Si, el vicio" (Ibid. pág. 61).

Tanto más significativo cuanto se inserta en un capítulo con práctica ausencia de diálogo. Ingenioso juego de recurrencias, con el que se pretende hacer participar al lector de forma inteligente en la interpretación del discurso, reforzado por los frecuentes enunciados que van de la interrogación a la duda sistemática y que incluyen el nosotros: *"Pero, ¿podemos estar seguros de que esto que leemos es una gran novela?"* (Ibid), en donde esa triple interferencia autor-lector-discurso se hace explícita. Son, en fin, tan solo tres muestras de un capítulo signado de principio a fin ¹¹⁵ por uno tono de crítico distanciamiento sobre los dispersos materiales narrativos que han configurado la novela hasta el momento.

Insúa, en el capítulo VII da también cabida al nosotros para hacer verosímil; a través de la identificación con el lector, el brusco cambio de comportamiento del apocado Alberto. Pero la razón aducida para la transformación es tan fugaz como el uso de la metalepsis. Su funcionamiento aquí (predominio en el capítulo del narrador omnisciente) es semejante al empleado por Borrás; con todo, sirve para mantener el tenue hilo de la trama.

Dos capítulos más adelante (IX), **Carrere** hace que la función metanarrativa sea nuevamente el esencial soporte de su entrega. La polifonía, según hemos visto, a que somete el discurso narrativo viene prefijada desde el inicio. En él aparece una triple llamada al lector al que considera como "estupefacto" (pág. 50) por lo narrado hasta el momento. Esta interpelación directísima es la primera vez que aparece en la **novela multiplicada** ¹¹⁶, al igual que la adscripción, sin rodeo alguno, de **Cien por Cien** al subgénero del folletín:

"Tratándose de un folletín esto desilusiona mucho al lector. Todos los personajes que ha reunido al azar, no pueden terminar su vida novelesca de una manera tan eufórica" (págs. 50-51).

Su negativa, además como autor real implícito, a describir un lugar (*"la carretera de Carabanchel"*) suficientemente conocido por los lectores, pone al descubierto el subterfugio de rellenar páginas, usado por los novelistas de entregas, con el fin de alcanzar las dimensiones del capítulo exigidos por el editor. De hecho, ¿coincidencias del azar? la entrega del poeta madrileño es tan breve (sólo cinco páginas) que obliga

a **Editores Reunidos** a romper la correspondencia autor-capítulo-número de **La Novela de una Hora**, mantenida hasta éste. Pese a lo cual, las absurdas actuaciones de los personajes son abordadas de manera igualmente expeditiva: "...los protagonistas, no hay que decir que estaban en estado de embriaguez, a juzgar por todas las incongruencias que han realizado hasta la fecha" (pág. 53). Lacónicamente apunte en el que se da cuenta de la peligrosa atomización de la historia, planteada ya por Jarnés en un capítulo anterior (VI). La última intervención del yo-narrador ("*Se quedan [los personajes] en situación poco divertida, ya lo sé*") asociado al nosotros ("*Ya veremos [...] si el compañero que siga... -Ibid-*") no hace sino reiterar la progresiva y absurda incongruencia de **Cien por Cien**.

Cristóbal de Castro en el capítulo siguiente (X) apela a los lectores, a través de la primera persona de plural, como justificación de una analepsis narrativa necesaria para dotar de coherencia a los recientes acontecimientos: "*retrocedamos nosotros sobre lo incierto*" (nº 9 de **La Novela de una Hora**, pág. 57). Salvado este escollo no vuelve a ser usado, en su segunda entrega (nº 10 de **La Novela de Una Hora**) existe predominio absoluto de la tercera persona omnisciente.

Roberto Molina [Cap. XI] el inventor de la lectura teatral inicia y cierra su intervención con el vocativo señores: "*No reírse (sic), señores: No reírse (sic) porque estamos entrando*" (pág. 52); "*¡Ah, señores! cuán penoso me es guardar silencio*" (pág. 62). Suena demasiado el eco de Carrere para que pueda ser considerado como eficaz recurso metanarrativo. Este autor que se autodefine (usando el plural de modestia) como "*puntuales narradores*" (pág. 54) adopta el punto de vista de **narrador periférico** en tanto que observador del espectáculo. Sus breves irrupciones en el discurso tienden más a buscar la sonrisa del lector ingenuo que a desenmascarar el tono bufo de "*la presente y verídica narración*" (pág. 61). Burla a la que él ha contribuido, sin duda, al engrosar el número de personajes "*más numerosos ya [...] de lo que conviene a quienes hemos de relacionarnos con ellos y seguirles el humor*". (pág. 56)¹⁷

Martínez de la Riva (Capítulo XII, en los números 11 y 12 de **La Novela de una Hora**) continúa este procedimiento de identificación entre el autor empírico-narrador implícito, aunque adoptando la formulación de la tercera persona: "*No los dioses, sino su libre albedrío otorga al autor de este capítulo...*" (pág. 62 -nº11) "...el autor en cuestión y que pergeña estos renglones, era uno de los invitados a la lectura..." (pág. 63 -Ibid). A pesar de este indicador de tercera persona su enfoque como **yo testigo o yo periférico** en tanto que "*Lo presencié todo*" (Ibid) no ofrece duda alguna. La necesidad de esta focalización se pone de manifiesto por el "*amontonamiento de hechos inauditos [...] Todo para poner en un aprieto al que se viera en la necesidad de desarrollar el argumento de la esbozada película*" (Ibid). El negativo juicio dirigido a su predecesor, por las malas artes esgrimidas, señala una de las nefastas (para la coherencia argumental) bases de las novelas escritas por distintos autores a los que, de forma más amable, habían aludido Carrere, Castro y Molina. Esta vehemencia, sin embargo, se diluye tras la justificación inicial. Omnisciencia autorial e intervención de dos paranarradores resuelven, en fin, de forma mimética (siguiendo

los parámetros significadores de **Las Vírgenes Locas**) la embrollada intriga.

La culminación de la **función metanarrativa** coincide en **Cien por Cien** con su **capítulo final**. El agente que la encarna no es ahora el autor implícito en sus variadas acepciones, sino los personajes en escena, dirigidos y mediatizados en sus intervenciones y actuaciones por otro personaje: el lector-conserje. Como sabemos este narrador improvisado plantea la muerte como única salida ante los despropósitos acumulados por el ingenio (dudoso) de los colaboradores de la novela ¹¹⁸ y como medio que haga imposible la continuación de la obra ¹¹⁹. Final trágico tratado, no obstante, con indudable humor: "*Sacaron la lengua a la concurrencia [los galanes ahorcados] [...] Los personajes de "Cien por Cien" se distrajeron unos minutos con este espectáculo*" (pág. 63) o "...*a usted ya lo mataron [D. Clímaco] en el capítulo anterior*" (Ibid) no exento de un tremendismo que raya en lo absurdo. Así el instigador del suicidio colectivo tras despedirse

"Aburito".

Se metió por el ojo derecho un clavo así de largo, de los que se usan para asegurar los bastidores. Dijo "¡pío!" y murió". (pág. 61)

Es indudable el protagonismo de la muerte, como tema vertebrador de la función metanarrativa, en todo el capítulo. Pues, por una parte, su representación (véanse citas anteriores) se adecua el tono burlesco-paródico de precedentes capítulos en tanto que aparece desprovista de todo carácter trágico-heroico, según convendría a "*una gran novela*". Por otra, el planteamiento, sin fisuras, de su presencia como inevitable necesidad estructural remite a unos modelos paródicos (**Quijote**, **Las Vírgenes Locas**) superados (más en cantidad que en calidad) merced a la hiperbolización grotesca con que son tratados los temas locura-muerte con la consiguiente ampliación del número de víctimas. La confusa amalgama entre ficción-realidad, autor real-autor implícito, narrador-narratario, a la que se une la herencia de continuados despropósitos, conduce en **Cien por Cien** primero a la locura ¹²⁰ y luego a la muerte, como único remedio al grave daño que causan las novelas escritas por distintos autores: tan nociva multiplicidad autorial se refleja en esa otra multiplicidad de víctimas. Adviértase como frente a la locura-muerte de un sólo protagonista (D. Quijote) nos encontramos con un coro de personajes (incluidos los autores empíricos de **Las Vírgenes Locas**) merecedores de tal fin, en tanto que "criaturas" creadas por diversas plumas.

3.3. Superposición de discursos narrativos: cine y teatro.

Cerraremos el análisis dedicado a **Cien por Cien** con la mención de unos referentes textuales ausentes en las demás novelas colectivas. Son ellos el cine y el teatro medios de difusión de cultura de masas con indudable incidencia en los años treinta.

El llamado género dramático aparece como uno de los hilos argumentales centrado en un personaje: el novel dramaturgo Alberto Durán. Y es su deseo de alcanzar el reconocimiento del público, el motivo de

las alusiones a este género en los capítulos I ¹²¹ y VIII. Tal deseo se convierte en cercana realidad en el cap. XI, lectura en el Teatro Monsalva, creación de un nuevo espacio narrativo, que sirve como elemento de cohesión de los últimos capítulos. Coincide esta puesta en escena con una entrega en la que la frase gesticulante, la entrada y salida de actores, la continuada incorporación de personajes modulan la creciente confusión del argumento. Las invocaciones del inventor de esta solución dramática (Roberto Molina) a Eurípides ¹²², Ibsen y Pirandello presuntamente remitidas a las innovaciones teatrales de principios de siglo. Y este mismo fin de moderna coetaneidad en clave de farsa que pudiera responder el hecho de que en la obra del joven Durán aflore el inconsciente (de ahí la cita de Freud), que los problemas planteados en escena confundan e inquieten a los espectadores, hasta el punto de hacerlos intervenir que el final sea la trágica mudez del autor, amparándose en la referencia a un personaje euripidiano. Sólo así cobraría sentido tan confuso, acumulativo y desigual capítulo ¹²³.

En el siguiente, el espacio continua siendo el Teatro Monsalva. La amalgama informe de actores-personajes también se mantiene. En el transcurso de esta disparatada representación, se hace saber a los lectores la calidad de comparsas teatrales a sueldo de D. Clímaco (el orondo empresario) de los secuestradores, los "*Cuatro enemigos públicos*": el motivo de su actuación, impedir la producción de la película proyectada por Marcelo. Se funden así dos discursos narrativos presentados como antagónicos desde el punto de vista comercial:

"...nos hemos dejado seducir por D. Clímaco, quien desesperado por la competencia ruinosa que a sus negocios teatrales hace el cine [...] nos pagó para que lo [a Marcelo] atracáramos y robáramos el dinero que en ella [la película] pensaba invertir" (La novela de Una Hora, nº 12, pág. 62).

El capítulo último mantiene la puesta en escena en el mismo lugar, en donde a modo de cárcel aparecen retenidos todos los personajes. A diferencia de las dos entregas anteriores no hay ninguna alusión a autores, obras o personajes relacionados, con el mundo del teatro. Sin embargo, la forma de su discurso (predominio del diálogo, intervenciones muy breves del narrador a modo de acotaciones) es eminentemente dramática, como lo es su fin trágico-grotesco.

En cuanto al cine, este nuevo arte que redescubrió la realidad y que influyó en las técnicas de la novela, ¹²⁴ hace acto de presencia en **Cien por Cien** de manera continuada desde el capítulo quinto al noveno.

En la entrega, obra del Director ¹²⁵ Literario de **La Novela de una Hora**, Mariano Tomás, y coincidiendo con la primera quiebra del argumento se da entrada al cinematógrafo. Los personajes que encarnan este mundo fastuoso y brillante (Amparo y los dos actores discípulos del cine ruso) alimentan los ensueños de Maruja, como lo hiciera, en modistillas, la forma de vida de los mitos del celuloide:

"A Maruja se le pobló, de pronto, la frente de sueños, como en sus años niños, ante un escaparate

de epifanía. Todas las horas se le alinearon ante su mirada con vestidos de seda como éste que, sobre el cuerpo de su amiga, brillaba con reflejos fugaces al cruzar frente a los reverberos; y la visión de su hogar estrecho y con agobios se le escondía detrás de los pensamientos risueños, y se le hacía luego niebla lejana". (págs. 57-58)

Como si de un cuento de hadas se tratara, esta moderna cenicienta podrá así liberarse de sus lóbregas condiciones de vida, merced al amor del galán que formará pareja con ella en la proyectada película. Por otra parte el insustituible tema amoroso *"no se ha encontrado un motivo que pueda substituir al amor en el teatro, en la novela o en el cinematógrafo..."* (pág. 59) es la razón aducida por los discípulos del cine ruso para el proyecto de una película romántica que, además, ha de parecer realidad *"...Hemos de estar enamorados y hemos de creerlo nosotros, antes que los espectadores..."* (pág. 58). Se entrecruzan así las teorías, del *"cine de la transparencia"* ¹²⁶ defendidas por André Bazin (una película ha de proporcionarnos la ilusión de asistir a sucesos reales) con el eterno tema encarnado por una pareja ideal; base de los éxitos conseguidos por el cine romántico de Hollywood a partir de la difusión mundial de **El Séptimo cielo** (su director Frank Borzage. Año 1927). Influjo de la filmografía estadounidense, y de su omnímodo poder en los años veinte-treinta ¹²⁷ aludido en la jocosa denominación dada a los estudios:

"-Fea quiere decir... Films-Españoles-Americanos-" (pág. 56).

Contrastan estos planteamientos y motivos de Hollywood con la admiración de los dos cineastas por el cine ruso del que se confiesan discípulos. Porque, según vimos, es la búsqueda de la persona, adecuada al papel marcado por el argumento, frente a los papeles creados para las llamadas *"star-system"*, lo que hace verosímil el fingido rapto de la desconocida (en el mundo del espectáculo) María.

"- nosotros, discípulos del cine ruso, no creamos papeles a la medida de un actor determinado, sino que imaginamos el argumento y, después, buscamos las personas que puedan interpretarlo" (cap. 57) ¹²⁸.

Todavía nos tiene reservada una tercera sorpresa (nacida de la mixtura) nuestro coordinador. La proyectada película amorosa queda contagiada por otro género clásico del cine americano: el film de gangsters ¹²⁹. Faros potentes de un coche que deslumbran y hacen detenerse bruscamente a otro, oscuridad de la noche, voces intimidadoras de muerte: señas de identidad de este género negro con el que se cierra la idílica historia de joven desconocida alcanza la fama como estrella del cinematógrafo.

En el capítulo siguiente, **Benjamín Jarnés**, aplica al cine un proceso de desmitificación paralelo al realizado con las "grandes novelas". Tras bautizar a los actores, su mirada escéptica traza, con certeras pinceladas, el destino poco heroico de las cuatro estrellas así como los tópicos de las películas de atracadores, entremezclados con crítica social-política, destinada a cargos públicos y al funcionamiento de los políticos: *"...en este caso parece que Marcelo- a juzgar por la actitud de los asaltantes-reúne cualidades de más fuste, Marcelo-hasta ahora, en el viaje, personaje obscuro-pasa a ocupar el primer término. El*

segundo lo ocupa Rodolfo. Amparo y Maruja sólo sirven de escolta. Ellas son insignificantes en el trance dramático. El héroe en un atraco, es aquel que lleva el dinero y se dispone a defenderlo. Marcelo [...] medio héroe [...] lleva el dinero pero no lo defiende [...]. ¿será Rodolfo el héroe principal? [...] los cuatro personajes-que tan risueñamente caminaban en busca de la gloria-han caído en una trampa del azar. Y [...] han caído de bruces en una ladronera. No en una de esas ladroneras cuyos miembros frecuentan círculos deportivos y consejos de administración, antecámaras de Ministerio y pasillos del Congreso, sino una auténtica cofradía de rateros, organizada como nunca pudo organizarse un partido político, con su jefe indiscutible, sus ayudantes y sus verdugos. Verdugos civilizados, es cierto, enemigos de toda operación cruenta [...]. Cada uno de los cuatro enfila el cañón de su revólver,[...] el jefe -naturalmente- apunta a Marcelo. El ayudante, a Rodolfo. Los esbirros se reparten indiferentes los pechos de las mujeres. Y en estas condiciones de seguridad y en medio de un absoluto silencio -interrumpido, claro es, por un cuádruple y desigual jadeo, por el croar de una rana [...] avanzan los ocho personajes en dirección a un merendero-pomposamente calificado de bar, -mientras el coche siguiendo una dirección desconocida por el narrador, desaparece en las sombras nocturnas desde tiempo inmemorial excelentes cómplices del robo" (págs. 57-59). [Los subrayados son nuestros].

Se completan estas apreciaciones con la identificación de Rodolfo (el galán) como "lindo Apolo" arruinado por el "vicio". Imposible, por tanto, el común y realista amor ("*Maruja [...] no acaba de tener éxito con los hombres*") planteado como base de la proyectada película romántica; queda, por tanto, definitivamente cerrada, la vía del melodrama sentimental encarnado en estos actores.

Por otra parte, la configuración de los atracados como "medio-héroes" (en el mejor de los casos) supone que sus antagonistas, los atracadores, no queden investidos de valentía, temeridad, arrojo...según corresponde a los protagonistas de las películas de gánsteres: la desnaturalización, sustentada en la ausencia de atributos asociados a los míticos héroes del cine negro, dificulta asimismo la desviación hacia esta otra vía narrativa.

En consonancia con estas dificultades, la respuesta del continuador de **Cien por Cien** (Alberto Insúa, cap. VII) parece ser el olvido del cine como discurso narrativo paralelo. Sin embargo, la alusión, al final del capítulo, al gesto ("una patada") de uno de los genios del cine cómico ("¡La de Charlot!") nos lleva a interpretar la gesticulante farsa ¹³⁰ como un trueque hacia el único género cinematográfico posible, (dadas las previas desmitificaciones) el "burlesque" ¹³¹. La actividad enloquecida del nuevo protagonista (Durán), la decisión y rapidez en sus intervenciones, el poder de fascinación que ejerce a través de su mirada y voz, recuerdan, sin duda, los "gats" del cine cómico mudo que aún pervivieron en el sonoro, (caso de Charles Chaplin). Resulta significativo, en este sentido, que sea este personaje representante de lo cómico, el que amenace con dar "una patada" a la "cursi" de su novia y el que despierte la admiración del atiplado Rodolfo (el galán), hasta el punto de considerarlo superior a Douglas ¹³². Antítesis formulada como

rechazo violento-admiración, de donde se deduce la supremacía de la modalidad burlesca.

Artemio Precioso cierra también su capítulo (VIII) con una alusión al cine, merced a lo cual el intrépido y valeroso Durán- Duguesclín ha quedado convertido en Douglas. Pero, a diferencia de su predecesor, el tono adoptado en la resolución de la intriga ¹³³ no permite la extrapolación de los dos discursos narrativos. El *"mañana iremos al estudio [pronunciado por Maruja] y, si a Alberto le gusta el cine, quizá haya un galán joven de primera categoría..."* (pág. 60) es tan sólo un elemento conclusivo más del relato. A la promesa de un brillante futuro como actor, le había precedido (en este mismo capítulo) la realizada por el doctor Rustán de darlo a conocer como dramaturgo. Final doblemente feliz para un personaje (aunque no de forma demasiado lógica) que superando la irresolución y el apocamiento ha pasado a cumplir la función heroica reservada al vengador-salvador.

En el capítulo siguiente, **Carrere** hace uso explícito del cinematógrafo. Se trata ahora de reconducir la historia hacia uno de los subgéneros del cine negro: *"un "film" policíaco"* (pág. 52) promovido por unos *"gángsters auténticos, recién importados de Chicago"* ¹³⁴ (pág. 54) cuyo lugar de residencia lleva por nombre *"La ciudad tenebrosa donde trabajan los Cuatro Enemigos Públicos"* (pág. 53). En este lugar, a orillas del *"proceloso Manzanares-ascendido a océano desde aprendiz de río-"* (ibid) están instalados los *"Laboratorios de altos crímenes, Sociedad Anónima"* (ibid), sus decorados causarán *"sensaciones muy de su agrado, [de las señoras] porque los Cuatro Enemigos Públicos hemos leído al Caballero Casanova."* (ibid). Sirvan las citas como muestra del confuso entramado de géneros y subgéneros del cine (policíaco-gángsteres, amoroso-erótico) interpolados en el discurso narrativo novelesco. Acumulación incongruente que pudiera tener como objetivo reunir las referencias al nuevo arte de los cuatro capítulos precedentes, merced a una síntesis hiperbólicamente absurda ¹³⁵. Multiforme absorción, que no favorece la pervivencia del cine, en próximos capítulos a no ser como comodín narrativo. Prueba de ello es su abandono, como discurso paralelo, a partir de este capítulo. Tan sólo en el capítulo XII, **Martínez de la Riva** retoma de manera tangencial y generalizada el cine; cumpliendo, aquí, una función conectora. La primera alusión sirve como advertencia (extemporánea e inadecuada) ante el intento de su predecesor (Roberto Molina no realiza la menor alusión, ni siquiera implícita al celuloide) de *"...poner en aprieto al que se viera en la necesidad de desarrollar el argumento de la esbozada película"* (*La Novela de una Hora*, nº 11, pág. 63). La segunda permite establecer (según vimos en la exposición dedicada al teatro) una relación antagónica entre el cine y el teatro, causa a su vez del enredo protagonizado por los Enemigos Públicos, D. Clímaco y Marcelo.

4. CONCLUSIONES.

El análisis que hemos dedicado a las obras colectivas publicadas en España durante medio siglo (1886-1936) nos permitirá confirmar lo que de mimético y de novedoso hay en **Cien por Cien**.

- El inicio de la obra con la **"EXPLICACIÓN DE LOS EDITORES"**, destinado a dar cuenta de

autores, naturaleza e intencionalidad de la obra, es recurso habitual en todas las novelas colectivas. Cambia la rotulación ("A guisa de prólogo", "Impresiones", "Advertencia", "Algunas Observaciones" "Antesala") pero no su finalidad orientadora.

La peculiaridad de **Cien por Cien**, en estas declaraciones programáticas, viene dada por la repetición, al inicio de cada capítulo, de partes significativas del prólogo: una "interesantísima experiencia literaria" en la que participan todos los colaboradores de **La Novela de una Hora**, identificados como los mejores novelistas de España. Su función, amén de orientativa, es evidentemente publicitaria: promociona a la propia novela colectiva y, además, sirve de reclamo para la colección en la que se publica.

- **Los capítulos han de ser inéditos y obra de un autor distinto.** La pluralidad de autores, obviamente, ha de ser rasgo compartido por las novelas colectivas para que puedan ser consideradas como tales. No obstante este presupuesto genérico básico, **Cien por Cien** no determina cuántos serán sus capítulos, ni quiénes serán sus autores (la nómina se presenta con la expresión generalizadora "todos los colaboradores"). Coincide, en la doble imprecisión, con **Las Vírgenes Locas** (1886), y con **Historia de un día de la vida española** (1935) en lo referido a autores (veinticuatro autores, consignados genéricamente como colaboradores de la revista Tensor y como escritores revolucionarios). En las restantes producciones colectivas se precisan, en su inicio, la estructura compositiva de la obra y el nombre de sus autores.

- **Ausencia de plan previo.** Tal indeterminación funciona como potenciador de la intriga, y como muestra del ingenio de sus artífices, quienes deben demostrar su capacidad para encontrar una salida decorosa a los enigmas planteados por sus antecesores.

Esta incomunicación comprometedora es considerada en la época requisito de las obras colectivas planteadas como divertimento. Prueba de ello es, por una parte, su expresa mención en las declaraciones programáticas iniciales de **Las Vírgenes Locas**, **Risas y Lágrimas**, **La Tristeza del ocaso**, **Las 7 Virtudes** y **Cien por Cien**. Sin embargo, este presupuesto inicial, salvo en el primero y último de los casos, queda neutralizado, merced a lo definido de su extensión y a la enumeración cerrada de quiénes serán sus autores.

- **Tonos graves y burlescos.**

Según las consideraciones vertidas por los colaboradores de **La Diosa nº 2** en el prólogo: "*Una colaboración de esta clase habíase realizado otras veces, pero siempre de modo semiburlón, que consistía en preparar al continuador una añagaza...*" (pág. 10). Habitual carácter burlesco de la colectiva tarea, abandonado en las obras planteadas de modo serio: **La Diosa Nº 2**, **Historia de un día en la vida española**, **Suma y sigue o el cuento de nunca acabar**. Innovación genérica no adoptada por **Cien por Cien**, como pudiera hacer pensar la cercanía en las fechas de su publicación con las dos últimas citadas, pues sería contraria a la alternancia de situaciones trágicas y jocosas, (basada en la "sensibilidad artística", en el "estilo personalísimo" de cada autor) según consta en la "**Explicación de los editores**".

- **Multiplicidad de autores.** La incoherencia argumental es el resultado de aquella añagaza tendida

al encargado de continuar el relato y ésta es la lógica causa de la disparatada acumulación de despropósitos. Ahora bien, la cantidad y calidad de sinsentidos, mantiene una relación directamente proporcional al número de colaboradores participantes en el "capricho literario": cuatro en **Risas y Lágrimas**, otros cuatro en **Frente a la vida**, cinco en **La Tristeza del Ocaso**, doce en **Las Vírgenes Locas** (once si damos por válida la identificación Flügel, Clarín) y el fatídico trece en **Cien por Cien**.¹³⁶ Esta elevada cifra de colaboradores, tan sólo superada por **Historia de un día de la vida española**¹³⁷ demuestra la temeridad de la empresa promovida por **Editores Reunidos**. Síntoma evidenciador asimismo, de la tendencia sumativa e hiperbólica bien representativa de su subtítulo: **Novela Multiplicada**.

- Cada capítulo aparecerá en números sucesivos de **La Novela de una Hora**. Comparte **Cien por Cien** con **Las Vírgenes Locas** y con **Suma y Sigue** su rango de folletín: por la falta de autonomía en su edición y por su carácter periódico. Difieren, sin embargo, la pionera del género y la última de la serie, de la editada por **Línea**, en el intervalo que va de un capítulo a otro (semanal y quincenal respectivamente) y, es lo esencial, en los tonos adoptados (jocoso y grave) definidores de su opuesta significación: ingenioso capricho literario en las novelas del **Madrid Cómico** y de **La Novela de una Hora**, crítica social en la acogida por **Línea. Revista quincenal de hechos sociales**. Además, este tono severo, sustentado en una óptica común sobre la realidad política del momento salva -en parte- las dificultades derivadas de la periodicidad y dota de coherencia al proyecto (aunque inconcluso) de **Suma y Sigue...**

Por contra, las servidumbres de la entrega (yuxtapuesta a una indeterminada extensión, a la acordada incomunicación de los autores, al elevado número de éstos) favorece de manera eficaz los desajustes estructurales en **Las Vírgenes Locas** y en **Cien por Cien**. La improvisación y la premura de tiempo, por una parte, coadyuvan a la paulatina conversión de estas novelas en un galimatías de arduo y penoso desciframiento; por otra, explican irregularidades que afectan a algo tan sencillo como el diseño editorial. Así, la designación del orden de los capítulos con un arbitrario uso de numerales ordinales y de romanos es flagrante prueba, en las dos novelas, del escaso cuidado de su edición. En **Cien por Cien**, recordemos, se nos ofrece un ejemplo que raya en lo grotesco: al final del capítulo décimo se anuncia el "onceavo" (sic) para paliar el error, se volverá a retomar la numeración en romanos en los siguientes capítulos.

Otro factor, derivado del hueco que han de cubrir en las revistas en donde se publican, incide en la irregularidad de su diseño. El límite de páginas reservadas, obliga a insertar los extensos capítulos "V" y "Sexto" de **Las Vírgenes Locas** en dos y tres números de la revista respectivamente o (caso contrario) completar los capítulos "Noveno" y "XI" de **Cien por Cien** con el inicio de los contiguos a ellos. Irregular distribución, la de la **Novela Multiplicada**, que contraviene la afirmación inicial de los editores sobre la publicación de sus capítulos en sucesivos números de **La Novela de una Hora**. A la limitación espacial, se ha de añadir -en **Cien por Cien**- la difícil tarea de encontrar continuador, (tras el capítulo XII), en tan solo una semana debido a la manifiesta incongruencia de la novela. Ello explica que la prometida sucesión quede

interrumpida en dos números y que, en el espacio reservado a **Cien por Cien** se publique **Añil**, "novelita" del Director Literario de **La Novela de una Hora**, Mariano Tomás.

- **Configuración episódica**. De nuevo vuelve a ser el referente de **Cien por Cien** el folletín del **Madrid Cómic**. Las dos novelas coinciden en una estructura interna cuya característica es, paradójicamente, la ausencia de estructura, tomada en su estricto significado. La interrelación entre los capítulos es tan sutil, cuando no contradictoria, que, en su conjunto, se nos ofrecen como "rapsodia descosida" integrada por una acumulación de peripecias y argucias más o menos ingeniosas.

En esta desconexión estructural juegan un indudable papel dos rasgos ya mencionados: ausencia de plan previo e imprecisión sobre los autores que participarán en el torneo literario. El primero de ellos guarda estrecha relación con una característica consustancial a la entrega decimonónica: flexibilidad en la extensión de la novela, cuyo fin vendrá sólo determinado por una razón de índole comercial; el mayor o menor éxito de ventas. El segundo, en **Cien por Cien**, no hace sino añadir a aquella proyección comercial, la publicitaria (por partida doble: autores y colección) en tanto que posibilita la paulatina incorporación al ilimitado proyecto de "todos los colaboradores de **La Novela de una hora**".

- **Combinación de lo serio y lo jocoso**. Queda planteada esta alternancia de tonos en "**Explicación de los editores**" al igual que sucediera en "**Antesala**". Y, en los dos casos, tal variedad se cifra en la adecuación al sello personal de los distintos autores. En **Las 7 Virtudes**, por el significado autónomo de cada capítulo, se cumple la relación unívoca entre el tono adoptado y el estilo e intencionalidad de cada autor. Sin embargo, en **Cien por Cien**, "la sensibilidad artística" y "el estilo personalísimo" se neutralizan, en más de un caso (Insúa, Roberto Molina) por la necesaria adecuación a la vía jocosa, siquiera sea, para hacer posible el débil engarce de acontecimientos. Que Benjamín Jarnés, autor del capítulo (sexto) donde se dan las bases de esta vía, sea, a su vez, el firmante del prólogo de **Las 7 Virtudes** es coincidencia nada gratuita. Tampoco es fortuito que tome como referente de la burla a "las grandes novelas" (tema recurrente en **La Diligencia**, capítulo VII del volumen colectivo coordinado por él. Ni a fruto del azar debe atribuirse el que sea en este capítulo sexto de la **Novela Multiplicada**, donde las técnicas innovadoras de distanciamiento se pongan al servicio de la desmitificación de la propia materia narrativa. Las continuas interferencias entre narrador-narratorio; indagación escéptica-validez del discurso (retomadas por sus continuadores) hacen que se tambaleen los cimientos de la obra colectiva y dificulta la adopción del tono serio en sus planteamientos sentimentales galantes o trágicos. Así el presupuesto inicial de alternancia de situaciones trágicas y jocosas y mantenido hasta el capítulo quinto, queda cercenado por el predominio de lo burlesco (salvo en el capítulo octavo) a partir del firmado por Benjamín Jarnés.

- **Parodia del folletín y de la modalidad de novela colectiva**. Al indudable papel del novelista zaragozano en esta quiebra de la alternancia de tonos, en pro del burlesco, hemos de sumar el omnipresente influjo del falso folletín del **Madrid Cómic** en **Cien por Cien**. Confluyen las dos novelas en el tono

adoptado mayoritariamente por sus autores, así como en las claves utilizadas para la consecución del pretendido efecto paródico: distanciamiento a través de técnicas metanarrativas e identificación del objeto parodiado mediante la mímesis e intertextualidad. No obstante estas similitudes, los cincuenta años que las separan, fructíferos en innovaciones literarias, y en avances técnicos (el cinematógrafo como nuevo arte) dejan su huella en **Cien por Cien** y la dotan de una indudable originalidad. Tanto mayor cuanto que la incorporación de los nuevos logros estéticos es ajena a sus congéneres del XX, excepción hecha de **Las 7 Virtudes**. Además, la manifiesta inclinación sumativa e hiperbólica de **Cien por Cien** conduce a algo novedoso: propicia su propia parodia y, con ella, la del resto de las obras colectivas, irónica paradoja ausente en producciones colectivas anteriores. Al influjo modélico de **Las Vírgenes Locas**, como juguete cómico, cabe atribuir además, la dificultad para mantener el tono grave en la **Novela Multiplicada**, solamente adoptado por cuatro de sus trece colaboradores. De igual modo a aquél nos remite la búsqueda del efecto paródico, utilizando como medio la repetición casi "c por b" de irregularidades estructurales, temas, personajes y con un tratamiento parecido (en exceso) al adoptado por los colaboradores del **Madrid Cómico**. Común es, también, una técnica clásica de distanciamiento: la apelación al lector. Sin embargo, la importancia y complejidad en el uso de nuevas técnicas distanciadoras hacen que **Cien por Cien** supere a su modelo: el protagonismo concedido a la metaficción, como vehículo de escéptica ironía sobre la validez de lo relatado, desemboca en la explícita ridiculización de la modalidad de novela colectiva: "el peor mal que, cabe sufrir a un pueblo".

Común es también a las dos novelas, la intertextualidad como medio de identificación del género al que va dirigido la burla. Enramado de relaciones textuales no siempre explícitas y que pueden representarse del siguiente modo:

FOLLETÍN		+	QUIJOTE
LAS VÍRGENES LOCAS	FINAL GROTESCO		locura colectiva
CIEN POR CIEN	FINAL EXTRAVAGANTE		muerte→ suicidio colectivo

Relaciones que, aunque celosamente veladas en **Cien por Cien**, hacen funcionar, hipotéticamente, a las dos novelas a modo de primera y segunda parte de una parodia encaminada a la burla del folletín y de uno de sus reflejos: la novela escrita por distintos autores. Difieren las dos novelas en el bagaje cultural explícitamente utilizado y por la oportunidad de su uso. En **Las Vírgenes Locas** es recurso sabiamente utilizado en los capítulos de Flügel=Clarfn; en la **Novela multiplicada**, su presencia se limita a una abigarrada relación de personajes famosos y obras en el capítulo firmado por Roberto Molina ("capítulo onceavo" (sic)), cuya principal virtud consiste en mezclar a partes iguales, la ignorancia (pretendida o ficticia

es lo de menos) y los lugares comunes, amén de favorecer la incongruencia.

Queda contrarrestada esta precariedad de referencias cultas en **Cien por Cien** por la superposición al discurso novelesco de otros discursos narrativos destinados al gran público: el teatro y el cinematógrafo. Paralelismo de discursos con función meramente estructural (comodines narrativos) en algunos casos (Tomás, Martínez de la Riva) y en otros (Insúa, Carrere, Fernández Flórez) como subrayadores del efecto burlesco. Con una funcionalidad u otra su incorporación al relato supone una marca de diferenciación: la de ser utilizada por vez primera en tareas literarias de carácter colectivo.

- **Iconografía y propaganda.** Cada capítulo de **Cien por Cien** va precedido de un logotipo (gafas, pajarita de papel, pluma). Su finalidad es, por una parte, indicar los límites entre el final del relato corto publicado en el número correspondiente a **La Novela de una Hora** y el capítulo de la "interesantísima experiencia literaria". Por otra, facilitar su búsqueda, merced al señuelo identificador (en el lugar reservado al efecto), según se deduce de su impresión en aquellos números (trece y catorce) en los que el retraso de la entrega ha impedido la publicación del capítulo esperado. Este reclamo editorial había sido utilizado en **La tristeza del ocaso** (1918) mediante el encabezamiento de sus cinco capítulos con otras tantas caricaturas de sus autores. De este modo el referente icónico quedaba asociado (amén de a los colaboradores) a la promotora de su edición: **Los contemporáneos**, identificada, en sus buenos tiempos, por la caricatura en portada del autor del relato publicado en ese número.

La función publicitaria que ejerce **Cien por Cien** con relación a **La Novela de una Hora** aparece de manera más explícita a través del reclamo-resumen situado entre el logotipo y el inicio del capítulo, en donde, además, se promociona a los colaboradores.

También guarda parecido, sin duda, el doble lenguaje usado por **Editores Reunidos**, con las noticias e ilustraciones incorporadas al texto narrativo en **Suma y Sigue....** (1935-1936) aunque los objetivos de sus promotores sean, obviamente, los mismos.

- **Pretendida originalidad.** Comparte **Cien por Cien** el prurito de originalidad con las obras más representativas del período que hemos estudiado y fundamentalmente con las planteadas desde la óptica del pasatiempo más o menos severo. En la no adscripción a un género y en la indeterminación del plan cifra Sinesio Delgado la originalidad de **Las Vírgenes Locas**; en el acuerdo amistoso de sus colaboradores se centra la de **La Diosa número 2**; en la destreza de los autores para "vestir" a sus respectivas damas reside la del volumen de **Las 7 Virtudes**. Queda cumplido este deseo inicial en los tres casos, aunque ello no suponga plena adecuación con los presupuestos programáticos (primera y última de las obras citadas), ni ruptura con moldes narrativos (caso de la segunda).

En **Cien por Cien** conseguir el marchamo de originalidad no es tarea fácil; el liviano peso de la corta tradición recae sobre ella. Y así, se nos ofrece como permeable heredera de toda las obras colectivas que la precedieron. Su capacidad de asimilación es tan notable que ni tan siquiera prescinde de la imitación

de algún rasgo de novelas con planteamientos ideológicos antagónicos. Todo vale, si sirve para mantener la continuidad de **Cien por Cien** como reclamo eficaz para la empresa a ella asociada, **La Novela de una Hora** y para los promotores de ambas, **Editores Reunidos**. En esta manifiesta capacidad imitativa tiene bastante que ver, por una parte, la repetición de algunos autores y, por otra, el indudable influjo de la iniciadora del género en todas las novelas colectivas del siglo XX por dispares que puedan parecer.

La **coincidencia de autores**, aunque reducida, evidencia una continuidad que va de la primera a la última de las novelas de la serie. **Armando Palacio Valdés** es citado por Sinesio Delgado "como seguro autor de **Las Vírgenes Locas**". Su calidad de colaborador de **La Novela de una Hora** no ofrece duda alguna, pues abre la colección y su nombre aparece repetidamente estampado en la nómina de colaboradores. Sin embargo, fue el eterno gran esperado, a ninguna de las dos novelas colectivas cedió su pluma.

El autor del capítulo IV **Cien por Cien** **Pedro Mata**, fue colaborador en su juventud del **Madrid Cómico**. **Concha Espina** y **Alberto Insúa** participaron en **La Diosa número 2** y en **Cien por Cien**. La uniformidad en los dos capítulos diseñados por la novelista santanderina (tercero y primero respectivamente) y la adaptación, al tono y desarrollo en las dos novelas, realizada por el autor nacido en Cuba en los capítulos último y séptimo respectivamente, son indicios claros de su experiencia en labores colectivas. **Benjamín Jarnés**, mentor de **Las 7 Virtudes** y autor de uno de sus capítulos, irrumpe en **Cien por Cien** (capítulo sexto) con técnicas innovadoras, acordes con las tendencias literarias del momento.

A estas directísimas coincidencias autoriales pueden sumarse las que se establecen entre **La tristeza del ocaso** (José Francés, Rafaél López de Haro colaborador de **La Novela de una hora** y Augusto Martínez de Olmedilla) y **Nueve millones** (guión radiofónico colectivo posterior -1944- en el que colaboraron Concha Espina, José Francés, Emilio Carrere y Martínez de Olmedilla) son bien representativas del prolongado influjo (común al conjunto de las obras escritas por distintos autores) prolongado por el falso folletín del XIX. Y, sobre todas estas coincidencias (exceptuando la de Benjamín Jarnés, y **Las 7 Virtudes**) parece ejercido por el falso folletín. La hipótesis de que **Las Vírgenes Locas** fuese una obra conocida años más tarde de ser editada por entregas, no parece errónea, pues su publicación en volumen exento, a cargo del editor madrileño Bueno facilitó sin duda el acceso a ella tanto de los editores de **La novela de una hora** como sus colaboradores: ni la edad de algunos de ellos (Palacio Valdés, Pedro Mata), ni su dedicación anterior a labores colectivas (C. Espina, Alberto Insúa, Jarnés) hacen pensar lo contrario. Por otra parte, son demasiadas las coincidencias entre las dos novelas como para que puedan ser solo atribuidas a su común resultado burlesco.

Pese a ello, el acierto de colaboradores? o editores? para conseguir una "experiencia literaria" novedosa, radica en tomar como principal modelo la novela colectiva más alejada en el tiempo. Tal distanciamiento cronológico implica: por una parte, dar pábulo a la presunción de novedad en relación con sus coetáneas, por cuanto éstas, aun partiendo de los rasgos genéricos de la modalidad de discurso

colectivo, evitan reproducir las desmesuras e incongruencias del modelo decimonónico. De otra parte, el riesgo que supone retomar los inconvenientes derivados de la **entrega periódica** se hace imprescindible por la función publicitaria, que desempeña **Cien por Cien**. La configuración abierta y episódica, aunque disparatada, es la única vía que podía haber hecho realidad una extensión de la obra acorde con su título. Solo que tan ambicioso proyecto quedó agotado a los trece capítulos (26 de Junio de 1936) sin ni siquiera cubrir el papel de fiel acompañante de cada uno de los dieciocho números de **La Novela de una Hora**. Razones de coherencia textual editoriales y políticas están en la base del precipitado fin de la "*original novela multiplicada*".

"Una interesantísima experiencia literaria".

Con todo, y a pesar de su probada propensión imitativa, el ingenio de algunos colaboradores (Zamacois, Borrás, Jarnés, Insúa, Carrere, Fernández Flórez) consigue dotarla de indudable originalidad. A ello contribuye, **en primer lugar**, la **opción hacia la vía burlesca**, mayoritariamente seguida por los autores. Supone esta elección transformar el tópico sentimentalismo galante (lugar común a **Risas y Lágrimas**, **Frente a la vida**, **La tristeza del ocaso**, **La Diosa número 2** y a cientos de relatos ajustados al modelo Zamacois) en sarcástico motivo de cuyos efectos demoledores no se salva ni **Cien por Cien**.

El segundo rasgo novedoso viene dado por la incorporación a la farsa de **técnicas** representativas de la **renovación de la novela** de principios de siglo, desconocidas, obviamente, en las fechas de publicación de **Las Vírgenes Locas** y omitidos por novelas colectivas posteriores. Salvedad hecha de cinco capítulos de **Las 7 Virtudes**, en donde se pone de manifiesto el estilo vanguardista de sus autores (Jarnés, Gómez de la Serna, Antonio Espina, Botín Polanco, Valentín Andrés Álvarez).

La tercera peculiaridad reside en la **superposición** al relato de otros **discursos narrativos**: el teatro y el cine, síntoma éste último de la atracción que el nuevo arte produjo en los años treinta.

Digamos, en fin, que el interés de este capricho novelesco no radica ni en su calidad literaria, ni en su afán de ruptura, sino en ser el último eslabón de una cadena de obras publicadas durante medio siglo. Sesudas unas, descabelladas otras; convencionalmente iterativas las más, paradigma de tendencias literarias o plataforma de propaganda política las menos; mas con algo común junto a tanta diversidad: el empeño de editores y colaboradores dirigido a suplantar, merced a la participación de distintos autores, la tarea de un autor único. Que no es fácil la consecución de tal objetivo queda probada por las cautelas adoptadas por los coordinadores (confesos o encubiertos) de los proyectos colectivos de los primeros treinta años de siglo.

Cien por Cien prescinde de tales cuidados: incorpora en su haber los logros, y aún los defectos, aportados por las novelas que la precedieron, siempre que sirvan a sus fines. A esta herencia, añade valiosas novedades recientemente acuñadas, lo que la convierte en **caleidoscopio de una modalidad narrativa**, **la del discurso colectivo**, y de una **época creativa y multiforme**. Sólo que la **deformación hiperbólica** de

las imágenes reflejadas **conduce a su propia destrucción**. Queda así parcialmente concluido (como tal modalidad en nuestro país) un ciclo iniciado cincuenta años ante.

5. APÉNDICE: OTROS EXPERIMENTOS COLECTIVOS POSTERIORES A CIEN POR CIEN.

La inmediata seguidora de **Cien por Cien** (desde un punto de vista exclusivamente temporal) responde a un título sugestivo e ingenioso: **El sueño con oda de un vate preso: Una marquesa y su chófer son el suceso**. Fueron sus artífices: Valentín Aranda, Casimiro Herráiz, Julián Usano y como redactor y coordinador, Meliano Peraile, presos todos ellos en el *"año de la derrota"* (1940) en el Seminario de Cuenca, improvisada cárcel del franquismo. Sobre ello y sobre su invento, como medio para distraer las dramáticas condiciones de la vida carcelaria además de la confección de un periódico, de la organización de un coro y de las clases de Inglés impartidas por el catedrático Honorio Cortés, da testimonio su coordinador: Julián Usano, que tenía una mala papeleta en su proceso y de Valentín Aranda, siempre eufórico porque la guerra mundial la teníamos ya en el bote, yo escribía una novela: *"El sueño con oda de un vate preso: Una marquesa y su chófer son el suceso"*. *Cada tarde, luego del ensayo del orfeón en la iglesia y del cierre del periódico, nos reuníamos para tratar el episodio siguiente y decidir si matábamos a alguno de los personajes o le dejábamos vivo otro par de capítulos. Disciplinada y democráticamente, yo escribía lo acordado, como si levantara gota de la junta de una sociedad limitada*" (Meliano Peraile **Lo que fuera mejor nunca haber visto**. Memorias 1939-1955, Madrid, Ediciones Libertarias, 1991, pág. 100). Testimonio que nos fueron amablemente confirmado y ampliado en entrevista con Meliano Peraile en enero del año en curso. Esta novela, que por desgracia es y seguirá siendo inédita, fue proyectada en los años 40 o 41; habría de estar constituida por 52 capítulos, los correspondientes a las semanas del año; de la redacción de cada capítulo se encargaba cada domingo su demiurgo, previas reuniones diarias en las que sus colaboradores discutían el capítulo correspondiente a esa semana; terminaba el proceso con lectura pública ante unos doscientos reclusos. El argumento daba cuenta de los amores ocultos entre la marquesa y su chófer, en la realidad una celadora y un oficial de la prisión conquense, mencionados por sus nombres. La intriga se complica con el descubrimiento por el S.I.M. (Servicio Secreto) de estos amores, comunicados a la mujer del adúltero. La Iglesia procesa al oficial y el castigo a la culpa cometida será, paradoja del destino, su encarcelamiento. En la trama quedaba recogido un verídico intento infructuoso de fuga de los condenados a muerte, a través de un túnel que partía de la llamada celda de la monja.

El siguiente experimento colectivo lo constituye **Nueve Millones**, novela radiofónica emitida en 1943 y publicada en 1944. Colaboraron en ella Emilio Carrere y Concha Espina, autores asimismo de **Cien por Cien**; la obra colectiva como guión radiofónico fue adaptado por Francisco Garzón. Participaron en esta empresa promovida por Radio Madrid y Gráficas Afrodiseo Aguado S.A. dieciocho autores: Ángeles Rubio-Argüelles, Antonio J. Nieva, Luis Astrana Marín, Concha Espina, Juan Díaz-Caneja, Luis Antonio de Vega,

Concha Linares Becerra, Valeriano León, Augusto Martínez Olmedilla, Camilo José Cela, José Francés, Andrés Revesz, Darío Valcárcer, Marqués de O'Reilly, Joaquín Calvo Sotelo, Carmen de Icaza, Emilio Carrere, Ángeles Villarta y M. Luisa Rubio de Benito, la ganadora del concurso, auspiciado para poner fin a un galimatías semejante al que observamos en **La Novela Multiplicada**, aunque con menos acierto que éste.

El título responde al capítulo del millonario Eugenio Durán (adviértase la coincidencia en el apellido con el personaje de **Cien por Cien**, sometido a continuados e incoherentes transformaciones al igual que este millonario en la pluma de algunos colaboradores magnánimo benefactor, en la de otros, perverso malvado de repartir ocho millones y otro más, entre famosos que se presten a pasar dos semanas con él en su yate y lo hagan salir del tedio. Desde el primer capítulo quedan presentados estos famosos: el torero, la que será famosa cantante, la casquivana, la noble y un novelista de moda, Retamar, a quien en el último capítulo (obra de la ganadora del concurso, M. Luisa de Benito, promovido para el descubrimiento de futuras promesas literarias a cambio de la publicación del mismo, con el añadido de premio, notablemente menos cuantioso que el prometido por el ficticio millonario: sólo mil pesetas le será atribuida la novela, es decir, conjunto de los diecisiete capítulos anteriores, con el título "*El último viaje del Acyon*" nombre del yate del millonario. En el transcurso de las incongruentes historias, ingenizadas por sucesivos colaboradores, se van incorporando nuevos personajes: Pérez I y Pérez II, oficiales radiotelegrafistas, amotinados a bordo, leprosos, e, incluso, "*media docena de padres misioneros [que] se consagraban a una incansable labor civilizadora y evangélica* (cap. XIII a cargo del Marqués de O'Reilly, pág. 147)), a quienes tuvo distraídos de su evangélica labor una radio "*Sólo en los crueles días en que el terror rojo estremeció a media España*" (pág. 150). A esta acumulación de personajes con clarísimas connotaciones de la época franquista¹³⁸ unen desplazamientos a exóticos lugares, compartidos con prototípicos escenas andaluzas de tabernas (incluidos dialectismos y expresiones *caló*, capítulo tercero, a cargo de Luis Astrana Martín) y todo ello entreverado en un ambiente de lujo (el del millonario) inaccesible a buena parte de los-as radioyentes (recordemos que, en principio, se trata de un guión radiofónico de los difíciles años de la inmediata posguerra- 1943) y que, paradójicamente, crean el espejismo de una ficción ilusionante hecha realidad por momentánea que ~~esta~~ sea. Cúmulo de ilusiones e incongruencias (como fiel heredera, entre otros modelos precedente, de **Cien por Cien**) incansablemente transmitido a través de sus dieciocho capítulos (con predominio de la modalidad dialogística por su inicial destino de guión radiofónico) entre los que nos interesa destacar cuatro: tres de ellos por estar relacionados con autores expertos en tareas colectivas de preguerra: los de Concha Espina, José Francés y Emilio Carrere y un cuarto, porque de esta galería de dieciocho autores ha sido el único que se ha mantenido hasta nuestros días como *valor literario*. En este sentido, el capítulo estrella para el lector de hoy es el X (págs. 107-114) a cargo del entonces joven Camilo José Cela, y quizá por ello, entre otras razones, presentado de forma bastante menos hiperbólica que el resto de los colaboradores. Significativamente, el motín a bordo,

planteado en este capítulo, será enseguida reconducido por su sucesor (experto en tareas colectivas) José Francés, coautor de **La Diosa nº 2** y de **La Tristeza del Ocaso**, mediante tópicos soluciones de anagnórisis folletinescas y transformación del malvado Durán en bondadoso anciano. En cuanto a la encargada del capítulo IV (págs. 35-44) Concha Espina, hemos de destacar (participa, recordemos, en **Cien por Cien** y en **La Diosa nº 2**) el enfoque metanarrativo de su colaboración: referencias (no gratuitas) a una novela muy española (pág. 41) "*Altar Mayor*"; a los efectos y defectos de la novela rosa (modalidad predominante en la historia relatada) tono, paradójicamente, que signa al capítulo I de **Cien por Cien**; obra suya, o a la posibilidad de ganar millones con la emisión radiofónica de una novela. Por lo que se refiere al segundo de nuestros colaboradores, Emilio Carrere, se limita en su capítulo, el XVI (págs. 179-185) a salir del atolladero de la mejor manera posible, siendo su factura bastante menos ingeniosa y novedosa (no tuvo a un Jarnés como antecesor) que la aplicada en el noveno capítulo de la **Novela Multiplicada**. En su conjunto, **Nueve Millones** se nos revela como muestra epigonal de **Cien por Cien**: la misma consideración de servir como "*torneo del ingenio*", las misas incongruencias motivadas por "*poner en un aprieto al sucesor*", la misma acumulación de tópicos, algunos de ellos nuevos y acordes con el patriotismo imperante, y todo ello no contrarrestado (como observaremos en la **Novela Multiplicada**) por la puesta en duda sobre la validez de los ingredientes narrativos utilizados. A estas dos obras colectivas de post-guerra bien representativas de opciones ideológicas dispares y herederas, en este sentido, de tareas colectivas de los años treinta (**Historia de un día de la vida española** y **Suma y sigue...**, para **El sueño...** y **Cien por Cien** para la novela radiofónica) hemos de añadir otro experimento literario colectivo que no llegó a hacerse realidad el proyecto insinuado por Julio Gómez de la Serna, hermano de Ramón y traductor de **Los siete pecados capitales**, franceses que estuvieran en la base de **Las 7 virtudes**, volumen coordinado por Jarnés al que hemos dedicado algunas páginas de nuestro trabajo. Fue planteado el proyecto a los tertulianos sabatinos del café Fénix: Rafael Morales, Ricardo Juan Blasco, Eduardo Valdivieso, Luis Landínez, Jorge Campos, Eusebio García Luengo, María Blanco... y el hispanista inglés Charles David Ley, quien da testimonio del mismo.

"Un día, convocados los del Fénix en el piso de Julio Gómez de la Serna, éste, vestido con un traje de telas diferentes, a la manera de los antiguos bufones, nos recitaba unas graciosas greguerías que había hecho al modelo de las de su hermano Ramón. Nos propuso hacer una novela entre todos, con cada capítulo a cargo de un autor distinto. Esta idea, realmente, no era práctica y no se realizó"¹³⁹.

El ciclo de producciones colectivas, unas llevadas a efecto con mayor o menor fortuna; otras realizadas como potente lenitivo a difíciles condiciones de supervivencia, causa a su vez de su desaparición (afortunadamente queda, al menos, el testimonio recuerdo de quien fue su *notario*, Meliano Peraile) y una que quedó en mero proyecto, se cierra (en el momento de redacción de nuestro trabajo) con otro "*experimento literario*" en colaboración, recientemente publicado en el diario **El País**, nº 6995, viernes 24

de mayo, 1996, págs. 8-11). Su título, **El asesino del abecedario**; colaboradores: por orden de intervención, Gabriela Bustelo, David Alcalá, José Machado, Caimán Montalbán, Marcos Giralt Torrente, Pedro Maestre, Maite Dono, Juan Bonilla y Juan Manuel de Prada, jóvenes autores anunciados como "*La joven literatura española tiene mucho rostro*" (pág. 6, s.n.). Distante, no solo en el tiempo, resulta este producto post-moderno en relación con anteriores obras colectivas. Aparte del despliegue gráfico y del abundante espacio destinado a presentación de autores y propósitos (dos páginas, los mismos dedicados a la novela), la distingue (por naturales causas de evolución narrativa) un enfoque, muy al uso, en el que se mezcla el llamado realismo sucio, con trivialidades de la vida ordinaria, con dosis de intriga detectivesca. De ello queda constancia desde el aderezado reclamo resumen: "*Quieren salir de las sombras. Uno guarda como un tesoro la camiseta del Ajax de Cruiff. Otro ve cada 15 días "La guerra de las galaxias". Y hay quien adora a Madonna. Ellos no son futbolistas, ni actores, ni cantantes. Son escritores jóvenes y con ganas de armar el "taco". Para celebrar la Feria del Libro, nueve han escrito un relato breve para "Tentaciones. Gabriela planteó el inicio; el resto, uno por uno, lo desarrolló, y Juan Manuel firmó el final. El cuento se llama "El asesino del abecedario". Disfrútalo y de paso descubre estas caras*" (pág. 9). De él puede inferirse que conserva, no obstante rasgos configuradores, observado en algunas antepasadas, y que, en definitiva, las signan como divertido pasatiempo literario, destinado a la inmensa mayoría. El medio empleado para su difusión, la revista semanal de un diario (**El País de las Tentaciones** número 135), amén de potenciar su repercusión popular, la emparentan con el lejano antecedente del **Madrid Cómic**, **Las Vírgenes Locas** (1886) sin duda desconocido por sus intrépidos jóvenes autores; de lo contrario, suponemos, hubiera podido servir como celebración de la Feria de Libro y como homenaje a la decana de la modalidad colectiva iniciada, curiosa coincidencia, 110 años antes.

NOTAS

1. La dificultad atribuida al retraso en la entrega trasciende a la **Multiplicada Novela** y es síntoma claro de las propias dificultades de existencia de **La Novela de Una Hora**. No parece fortuito que sea en este mismo número trece donde se publique **El pescador de estrellas**, novela del mismo autor de **Añil** Mariano Tomás con el cargo de Director Literario, ni que la periodicidad de aparición cambie de semanal a quincenal a partir de este momento.
2. La ordenación de esta nómina responde al orden de intervención de los autores en **Cien por Cien**.
3. No tienen cabida posible en sus trece capítulos, los veintisiete autores citados. Asimismo no es factible la prolongación en nuevas entregas por las razones literarias e históricas a que hemos aludido.

4. Lo hemos señalado como procedimiento común a las obras colectivas estudiadas y que van desde **Las Vírgenes Locas** (1886) a **Historia de un día de la vida española** (1935).
5. *"Como explicamos en el primer número, esta novela, cada uno de cuyos capítulos será escrito por un autor diferente, constituye una interesantísima experiencia. En ella participarán todos los colaboradores de "LA NOVELA DE UNA HORA", es decir, los mejores novelistas de España".*
6. Estampado ininterrumpidamente en los quince primeros números de la **Novela de una Hora**, aún cuando no se incluyan en ellos capítulos de **Cien por Cien**. Caso de los dos correspondientes a **Añil**.
7. Esta diferenciación tipográfica, tan propia de publicaciones periódicas, no exclusivamente literarias, enlaza a nuestra **Novela Multiplicada** con el folletín del **Madrid Cómic**. Además puede ser considerado como argumento para confirmar la genérica denominación de "Revistas noveleras" aplicada por F.C. Sáinz de Robles a las colecciones de novelas cortas de principios de siglo, o la de "Revistas Literarias" de Antonio Espina.
8. Sinesio Delgado, coordinador y protagonista de **Las Vírgenes Locas** (1886) utilizó un recurso similar: *"Se trata de escribir y publicar en el MADRID CÓMICO una novela sin género ni plan determinado"*. En *"A guisa de Prólogo"* **Madrid Cómic**, 8 de mayo, 1886, pág. 7. Esta ausencia de planificación es rasgo común a otras dos novelas colectivas de nuestro siglo: **Risas y Lágrimas** y **La Tristeza del Ocaso**, sin embargo, no las caracteriza la dispersión, quizá por haber sido publicadas ambas en volúmenes exentos. En **La Diosa nº 2**, **Las 7 Virtudes** e **Historia de un día de la vida española**. Y **Suma y Sigue...** existe un plan inicial de manera más o menos explícita. No obstante, la penúltima de las citadas comparte con **Cien por Cien** la ausencia de coherencia textual propia de narraciones episódicas.
9. Sinesio Delgado se reserva la tarea y el privilegio de elegir al continuador de cada capítulo.
10. *"Torneo literario", "feria del ingenio"* son expresiones prácticamente calcados nuevamente, de **Las Vírgenes Locas** en cuyo A GUISA DE PRÓLOGO encontramos: *"nuestros colaboradores se divertirán honestamente en este torneo del ingenio"*.
11. *"Sucesivos"* según hemos demostrado ha de tomarse en sentido laxo, pues es una sucesión relativa e interrumpida hacia su final.
12. Esta irregularidad en la distribución de capítulos es rasgo, una vez más, común a **Las Vírgenes Locas**: el capítulo del misterioso Flügel abarca dos números y el de Clarín tres. **Cien por Cien** va incluso más allá, pues además de capítulos geminados ofrece simultaneidad.
13. Cristóbal de Castro empieza a ser mencionado a partir del nº9 (1 Mayo 1936), cuando es cambiado el llamativo anuncio de la contracubierta de la siguiente novela por un catálogo de PRIMEROS VOLÚMENES. El último de los consignados es **Poderoso Caballero** (nº 12, 22 Mayo, 1936) obra de este autor. Martínez de la Riva, último colaborador de **La Novela de Una Hora**, con **Aquellos días de octubre** (Nº 18, 7 agosto 1936) no aparece, mediante el procedimiento señalado, hasta el Nº 17 (24 julio 1936), no obstante haber sido el autor del penúltimo capítulo (números 11 y 12) de **Cien por Cien**.
14. Véase el apartado de Conclusiones de nuestro estudio dedicado a **La Diosa nº 2**. También allí las protagonistas eran madre e hija, (fruto de una relación adúltera) y volverán a serlo en **Nadie quiere a nadie** publicada en el número 5 de **La Novela de una Hora**.

15. Vid. op. cit., **Literaturas del Norte**. Concha Espina.

16. Recuérdese la positiva imagen del matemático Cienfuegos en **La Diosa** nº 2. Ahora tan sólo esbozada como corresponde a un capítulo inicial. Este personaje, en la pluma de sucesivos autores presenta un cariz bien distinto al de esta primera descripción : "*Caballero joven y guapo, coronel del ejército español; bien ceñido el uniforme, en los labios una sonrisa altanera y el orgullo en los ojos oscuros, en la frente ancha, en toda la apostura marcial y señorial*" (pág. 55).

17. El uso de expresiones identificadoras del folletín aplicadas con demasiada frecuencia a la joven María: "*delicado cuerpo de doncella*" (pág. 60); "*voz profunda, inquietante*" (pág. 61); "*virgen traviesa*" (ibid); "*intrépida doncella*" (pág. 63) "*clavó sus pupilas*" (63), parecen encaminadas a obtener el mismo efecto paródico que supone la muñequización de los tres personajes. Sirve, a su vez, como clave de enlace y elemento de cohesión del primer capítulo, junto a la reiteración **Cien por Cien**.

18. La anárquica numeración de los capítulos; unas veces mediante ordinales, otras con romanos y ello no asociado ni tan siquiera a un efecto de alternancia o secuenciación continuada, es rasgo común a **Las Vírgenes Locas**. Y a **Cien por Cien**. Curiosa coincidencia que vendría a subrayar, una vez más, la improvisación, por la ausencia de plan previo, en las dos obras colectivas.

19. TOMÁS BORRÁS, Madrid, 1891. Comparte año de nacimiento con M. Tomás. Incluido por Federico C. Sáinz de Robles entre los promocionistas de **El Cuento Semanal**, además de colaborador asiduo en las colecciones de novelas cortas, trabajó, desde muy joven para los periódicos **Fígaro**, **La Tribuna**, **Nuevo Mundo**, **La Esfera**, **El Sol**, **La Voz**, **ABC**, **El Español**, **Arriba** y **Mundo Hispánico**, autor de libretos, dramaturgo, traductor, crítico de arte... Tan amplia actividad desplegada pudo devorar "*a escritor tan distinguido, tan bien dotado*". Vid. Torrente Ballester **Panorama de la Literatura española contemporánea**, Madrid, Guadarrama, 1961. Pág. 281; Marino Gómez Santos, **12 Hombres de Letras**, Madrid, Editora Nacional, 1969; págs. 55-91; y el prólogo a su obra **Noche de Aljama**, publicado en **La Novela Mundial**. Madrid, 6 de mayo 1926, nº 8. Se vierte aquí la opinión de Insúa, quien considera a Borrás cual Jean Giraudoux y Ramón Pérez de Ayala.

20. Estos términos los tomamos de Darío Villanueva, **El Comentario de textos narrativos: La novela**, Barcelona, Ediciones Júcar (Gijón) - 1989. Recordemos cómo el uso del punto de vista y voz de un autor implícito, incluso con función metanarrativa, en tanto que comenta las peculiaridades del propio discurso, es recurso harto frecuente en el falso folletín del **Madrid Cómic**, cuyas numerosas coincidencias con **Cien por Cien** hemos ido e iremos señalando.

21. "*Sabido es*". Puede ser considerado como una nueva apelación al lector, y aunque de forma indirecta es suficientemente clarificadora de la posición del autor ante estas novelas sentimentaloides y de escasa o nula calidad. Lo cual puede hacernos suponer que su crítica, además de a **las entregas**, herederas del diecinueve, alcanza a numerosos relatos largos o breves, ampliamente difundidos en los primeros años del nuevo siglo.

22. Con esta apelación al conocimiento del corazón femenino se anuncia su novela **El número uno**, publicada en el número tres de **La Novela de Una Hora**.

23. Analepsis que nos induce al recuerdo de aquella otra de **Las Vírgenes Locas** (también en su CAPÍTULO CUARTO) significativamente subtítulo: "*En que se explican ciertos antecedentes que, al parecer, son de gran importancia*" y cuyas primeras palabras suponen un apóstrofe al lector en demanda de la paciencia necesaria para continuar la disparatada historia. En ambas entregas este retroceso al pasado de la protagonista tiene por finalidad esclarecer sus actuales conductas, si bien la perspectiva utilizada, los escenarios y el grado de introspección difieren. Así en el falso folletín del **Madrid Cómic** este salto atrás

se resuelve en una historia de bandoleros necesaria para hacer creíble una ilógica relación personal y social planteada en el capítulo precedente e imprescindible para que su autor, E. Segovia Rocaberti, "salga airoso de la trampa *tendida por su antecesor*". Es esta extraña relación social entre una aristócrata y un bandido lo que "marca" el carácter externo del análisis y los datos aportados por el narrador a la pasada historia de Elena. Si a ello añadimos el tono distante, incrédulo y burlesco ("... al parecer..." "Paciente y queridísimo lector, retrocede conmigo...") de su inicio, hemos de concluir en la neta diferencia, aun siendo una su finalidad, entre los CAPÍTULOS IV de ambas historias". A pesar de estas diferencias resulta curiosa la coincidencia en el procedimiento narrativo y en el orden secuencial. Es muy posible que Pedro Mata conociese bien el falso folletín, dadas sus juveniles colaboraciones en la revista festiva de Sinesio Delgado. Cfr. nota de los editores a **Obras completas de Pedro Mata**, Madrid, Editorial Tesoro, 1951, pág. 32

24. "Pedro Mata tenía señalado su camino [...] entre los escritores españoles que más lectores cuentan, acaso el que viene detrás de Blasco Ibáñez y de Palacio Valdés, entre los vivos". **La Novela Mundial**, 26 de mayo de 1927, nº 63, prólogo a la novela de Pedro Mata, **Cuesta Abajo**. También F. Carlos Sáinz de Robles en **Raros y olvidados** "Desde 1971, hasta 1936, Pedro Mata, con Alberto Insúa, Joaquín Belda y Wenceslao Fernández-Flórez, formaron el póquer de novelistas más leídos y admirados en España" (pág. 68). Insúa en el prólogo a las **Obras completas de Pedro Mata**, lo cita como uno de los novelistas de "más venta" en estas mismas fechas op. cit., págs. 12-13 y 27.

25. Fue novela de Pedro Mata galardonada con el primer premio en el "Concurso de Novelas del siglo XX", convocado por la editorial barcelonesa Henrich y Cía. en 1903.

26. Nueva coincidencia con **Las Vírgenes Locas**, cuyo capítulo V firmado por el enigmático Flügel (posible seudónimo de Clarín) supone el comienzo de una "verdadera historia" protagonizada por el novelista, autor de los cuatro primeros capítulos. Vimos como éste y el siguiente capítulo, firmado por Clarín es, en el conjunto del falso folletín, una pequeña obra maestra.

27. Elogiable intento si bien de dispar resultado en la colectiva del **Madrid Cómic** y en **Cien por Cien**: la enojosa e impropia comparación Clarín, Mariano Tomás, por obvia, no precisa comentario.

28. Aunque en anteriores capítulos se producen incongruencias (las hemos señalado) puede percibirse la intención de cuidar en lo esencial la cohesión del relato.

29. Pudiera resultar sintomático el encargo (por parte del Director de **La novela de Una Hora** -Mariano Tomás-), de continuar la desmadejada historia a estos tres novelistas, cuya experiencia en labores de coordinación era un hecho probado en los casos de Jarnés -mentor del volumen colectivo **Las 7 Virtudes**- y de Artemio Precioso -fundador de una de las colecciones de novela corta de mayor difusión: **La Novela de Hoy**, así como de **La Novela de la Noche**. Insúa, por su parte, colaboró en la colectiva novela **La Diosa nº dos**, como lo hiciera Jarnés en el volumen por él coordinado. A ambas producciones hemos dedicado algunas páginas y a ellas remitimos. A la breve, obligatoriamente, semblanza del curioso y casi desconocido Artemio Precioso dedicamos la nota 39.

30. La reflexión propia de la obra jarnesiana y de la denominada por la crítica novela deshumanizada, en este capítulo de **Cien por Cien** se adecua, desde un punto de vista formal, al clásico estilo del folletín. Ausencia aquí de las imágenes netamente vanguardistas o de la fragmentación tan característica de las obras del novelista zaragozano (véase el comentario que hemos dedicado a **La Diligencia**, incluido en el volumen colectivo **Las 7 virtudes**).

31. "**Medio héroe**". Esta expresión tan del gusto de la llamada novela vanguardista unido a la indudable ironía anterior sobre el papel como amigo de Rodolfo, nos permite insistir en otra de las constantes de la obra Jarnesiana: la escasa individualización de sus personajes. El dotarlos de nombre propio no les hace perder su valor generalizador y prototípico. Vid. Análisis de Lola-Lolita y de Adolfo presuntos protagonistas

de **LA DILIGENCIA**. Nótese la cercanía entre las denominaciones masculinas Adolfo-Rodolfo, curiosamente en el capítulo décimo de **Cien por Cien** el actor será llamado por el primer nombre.

32. En correlación semántica con este adjetivo, el capítulo de Jarnés se abre con estas consideraciones: *"Ocho manos en alto, suplicantes, medrosas. El sacerdote que viene a robarnos nuestra voluntad para ponerla al servicio de Dios, nos invita a alzar el corazón al cielo. El ratero que viene a robarnos la cartera, nos invita a alzar las manos en la misma dirección. Uno y otro quieren operar en el corazón de la víctima, desembarazados de cualquier estorbo"* (pág. 56), en las que la irreverente mezcla entre lo religioso y lo profano es manifiesta.

33. En el ingenioso símil construido en torno a los finales de las, irónicamente denominadas, grandes novelas subyace una velada crítica a la estructura novelesca decimonónica. Ha de tenerse en cuenta que desde comienzos de siglo se producen intentos de creación de nuevos modos narrativos. El camino lo abre la novela modernista o formalista, sigue a ella la intelectual y ambas pueden considerarse unidas en la mal llamada novela deshumanizada, promovida por el grupo de la **Revista de Occidente** y materializada a través de la colección **Nova Novarum**. Incuestionable es la notoria participación de Jarnés en estos proyectos vanguardistas y de renovación.

34. A los novedosos planteamientos apuntados, por Jarnés ha de sumarse una, aunque breve, contundente crítica social, al ser identificada "la ladronera" de los rateros-raptos con otras "ladroneras" integradas por influyentes personajes políticos y financieros (pág. 58). Es la primera vez en los trece capítulos de que se compone la **Novela Multiplicada** en donde aparece este tema. Más adelante, Carrere (cap. noveno) aludirá, a través del jefe de la cuadrilla, a aspectos político-sociales del momento, aunque con una orientación bien distinta a la de Jarnés. Si a estas innovaciones unimos el excelente estilo y pulso narrativo, podemos considerar este capítulo como un logro dentro del disparatado embrollo de **Cien por Cien**.

35. Zamacois (Cap. II) y Mariano Tomás (Cap. V), aunque con distintas finalidades, recurrieron a estas transformaciones, según quedó anotado en líneas anteriores.

36. *"Maruja quiere besar a Alberto. El cual la aparta de sí con violencia.*

- ¡Ay, mi vida - solloza la desdeñada- No me guardes rencor!

Y Durán duramente:

- No he hecho nada de esto por ti" (pág. 62).

Nótese el empleo de claves estéticas del folletín: rápidos diálogos, adjetivos identificadores, el humorístico y fácil juego de palabras y lo absurdo de la situación al negar el supuesto móvil de la heroica actuación del periodista. Sirva esta cita como muestra añadida del tono de farsa del capítulo escrito por Insúa.

37. Advuértase el carácter lúdico de estas referencias, basado en las similitudes fónicas de Duguesclín y Douglas. Con el primero ha de referirse a Bertrand Duguesclin, guerrero francés (1315-20?-1380) que luchó a favor de Enrique de Trastámara, lo que le valió la obtención de dos títulos nobiliarios: Conde de Borja y duque de Molina. El admirado Douglas debe ser el actor norteamericano **Douglas Fairbanks** pareja de la actriz Mary Pickford. Su popularidad como estrellas de Hollywood queda confirmada por su multitudinario recibimiento en Moscú (trescientas mil personas en 1926). Vid. Antonio Costa, **Saber ver cine**, "Las distintas épocas del cine", Barcelona, Paidós, 1988, págs. 74-92. La comparación del protagonista con el espadachín aparece, en voz del narrador, tras la breve descripción erótica reseñada. Su finalidad burlesca es patente pues el cuchillo se convierte en machete y éste a su vez pudiera representar la espada de Duguesclín: *"... vertiginosamente se le echa encima blandiendo el cuchillo como un machete. Luchan. Ruedan por el suelo. Como Duguesclín, Durán queda a caballo del adversario. Pero no consuma el homicidio"* (pág. 59). En cuanto a la opinión de superioridad del escritor convertido en espadachín en relación con el mítico actor Douglas, nos viene dada por el afeminado actor, Rodolfo, *"-A este hombre- le*

dice Rodolfo a Marcelo al oído- no tienes más remedio que contratarlo. ¡Ríete de Douglas! Y cuando se pone furioso, ¡qué guapo está!" (pág. 64).

38. Este mecenas albaceteño calificado por Federico C. Sáinz de Robles (**La promoción de "El cuento semanal"**, op. cit., pág. 76), de *"tan audaz empresario, como mediocre literato"*, es hoy uno más de los ignorados en las historias de la literatura y en los repertorios bibliográficos, excepción hecha del citado erudito, de Luis S. Granjel y Gonzalo Santonja. Aunque Sáinz de Robles, deja traslucir la escasa simpatía que en él despierta tanto el quehacer literario de Precioso como el empresarial, proporciona curiosos datos sobre sus negocios editoriales y el influjo que éstos tuvieron en la vida literaria del momento. Entre ellos cabe destacar "su invento" de las exclusivas bien pagadas (mil quinientas y dos mil quinientas -dependiendo de las firmas-) para **La Novela de Hoy** (1922-1932); tres mil para **La Novela de la Noche** (1924-1926) causa de "grave quebranto" para sus competidoras: **La Novela Corta** y **La Novela Semanal** y causa, asimismo, de la producción de relatos "muy subidos de tono" en autores no proclives a tales extremos "verdolagas" (Vid. págs. 72-74. Y 76-77. En **La promoción de "El Cuento Semanal"** Madrid, Espasa-Calpe, 1975). Este invento de las exclusivas será utilizado por la todopoderosa CIAP, monopolio que a partir de 1928, con el apoyo de la Banca Bahuer, se hizo con la propiedad de sellos editoriales (Renacimiento y Atlántida) y Revistas Semanales de novelas cortas, entre ellas **La Novela de Hoy**. Vid. Gonzalo Santonja **La República de los libros...** págs. 14-17. Nutrida y selecta fue la nómina de los autores exclusivos (Unamuno, Valle Inclán, Gómez de la Serna). A la iniciativa de don Artemio se debe también la existencia de los semanarios **La Vida** (1923) de tono festivo-erótico y el humorístico y popular **Muchas Gracias** (1924). Fue fundador a su vez de La Editorial Atlántida, en cuyo catálogo aparecen obras de los escritores "en exclusiva" de **La Novela de Hoy**. Entre los proyectos no realizados, Cfr. nuestra nota 65 pág. -promoción de un diario "de ideología francamente izquierdista"- (vid. op. cit. Sáiz de Robles pág. 89): su nombre sería **Los hombres libres**. Más ponderado es el análisis de Granjel sobre la labor de este autor-empresario (vid. **Eduardo Zamacois y La Novela Corta**, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1980, págs 101-1218). En él retoma y amplía los datos aportados por Sáinz de Robles. Reseñamos en el balance de lo novedoso, por lo que se refiere a su intervención como fundador y director de **La Novela de Hoy** (hasta el año 1929), la incorporación a sus páginas de autores dedicados a la política, de relatos escritos por mujeres y de nombres noveles en la modalidad de novela corta. Entre los noveles, Mariano Tomás, quien alterna con el propio Precioso y Wenceslao Fernández Flórez, en el papel de entrevistador al autor de la novela publicada, recurso con el que se inicia cada número de la colección. Artemio Precioso es precisamente el autor de la entrevista a Mariano Tomás, que precede a **El Cortijo de las Palomas**, publicada en **La Novela de Hoy**, 12 del II 1926, número 196. En este "a manera de Prólogo", el que diez años más tarde será Director Literario de **La Novela de una Hora** declaraba: "Si algún día mi nombre es conocido, sólo lo deberé a ti; que yo estaba apartado en absoluto de estas luchas literarias cuando me llamaste a tu lado". (op. cit. pág. 5). De tan curioso empresario se ocupa, asimismo, Gonzalo Santonja en **La Novela Revolucionaria de Quiosco** págs. 92-94. Mecenas de **La Novela Roja** (en su segunda versión-1931-) de Ceferino Rodríguez Avecilla, según consta en el sexto número de la colección. El amparo "inteligente y desinteresado" de Vulcano-Editorial, promovida por Precioso, fue recompensado al incluir propaganda de la editorial en las páginas destinadas al efecto de **La Novela Roja**. El tándem Precioso-Avecilla a través de **Vulcano-La Novela Roja**, y las novelas y semanarios a ellas asociados, parece perseguir el hacer realidad el antiguo proyecto de crear un diario izquierdista a semejanza de aquél **Los Hombres Libres**, cercenado, antes de su inicio, por la censura primoriverista. Tampoco será posible ahora; la razón de su fracaso la inoperancia en estos años 30 de la fórmula de "psicalipsis-radicalidad". Tras la guerra civil Avecilla se exilió a Méjico, Precioso permaneció en España y el pago a su mecenazgo será el olvido y la cárcel. *"A su muerte: Hellín poco tiempo después de la liberación [...] ¡Un caso lamentable y colectivo de ingratitud literaria! Únicamente el buen Carrere se acordó de él"*. Corresponden estas palabras al entrañable retrato realizado por José Alfonso (Vid. **Siluetas Literarias**, Valencia, Prometeo, 1967, pág. 79-83). En él además de las noticias ya referidas a su trabajo como editor hay un significativo dato sobre el destierro de Precioso: *"Andaba el Dictador [Primo de Rivera] muy enfadado con Artemio por haber publicado a Valle Inclán en La Novela de Hoy [...] La Hija del Capitán"*, en cuyo protagonista malició D. Miguel determinadas

alusiones a su persona." (Op. cit. pág. 81).

Recientemente ha sido reeditada una de sus novelas, **El Triunfo de Carmela**, en **Antología de la Novela Corta Erótica Española de entreguerras 1918-1936**, edición de Lily Litvak, Madrid, Taurus, 1993, págs. 281-298.

39. Por estas fechas (1 de mayo de 1936) más dedicado a la producción y refrito de novelas breves (desde el 29 de abril de 1916 -publicó en **La Novela Corta Bienaventurados los mansos** - es asiduo colaborador en colecciones de novelas breves de quiosco) que a las efusiones de la lírica noctámbula y peripatética. Ya habían pasado sus tiempos de vate de "Las musas del arroyo" y de sus magistrales peroratas en las recoletas plazas del viejo Madrid destinadas a su cohorte de jóvenes poetas: los nuevos aires literarios y editoriales hacían preciso este cambio. Datos sobre el "Rey del refrito" (así era llamado en los círculos literarios), su pintoresca figura (capa española, traje negro, sombrero de amplias alas, pipa, mal afeitado...), su discutida bohemia, y, en fin, su perfil biográfico, humano y literario pueden ser consultados en numerosos ensayos, entre ellos: José Alfonso, **Siluetas literarias**, Valencia, Prometeo 1967, págs. 39-43; Rafael Cansinos-Assens, **Las Escuelas Literarias y Los Hermes** tomo II de **La nueva Literatura**, Madrid, Sanz Calleja s.f. págs. 17-19 y 201-243, respectivamente; también **Los temas literarios y su interpretación**, Madrid, Sanz Calleja, págs. 103-119; Francisco Luis Bernárdez, **Mundo de las Españas**, Buenos Aires, Losada, 1967, págs. 133-136; Cristóbal de Castro, **Genios e ingenios**, Madrid, Editora Nacional, 1949, págs. 200-202; **El Caballero Audaz**. (José M. Carretero Novillo), Galería II, Madrid, Ediciones Caballero Audaz, 1944, págs. 373-379; Carlos Fortuny, **La ola verde**, Madrid, Galo Sáez, 1930, págs. 61-76; Ramón Gómez de la Serna, **Retratos Completos**, Madrid, Aguilar, 1961, págs. 462, 467; César González Ruano, **Siluetas de escritores contemporáneos**, Madrid, Editora Nacional 1949, págs. 123-127; Alberto Guillén, **La linterna de Diógenes**, Madrid, Editorial América, S.J. págs. 195-199; José Montero Alonso, **Emilio Carrere** en **Ciclo de conferencias sobre madrileños ilustres**, Madrid, I.E.M. del C.S.I.C. 1974; Federico Sáinz de Robles, **Raros y Olvidados**, Madrid, Prensa Española 1971, págs. 109-122 y **La promoción de "El cuento Semanal"** (ed. cit. págs. 212-214 y 247). Sucintamente y no de manera elogiosa es citado por Juan Chabás en **Literatura Española Contemporánea**, págs. 245-46, por Nicolás González Ruiz en **La Literatura Española**, pág. 213; también por Eugenio G. de Nora, **La Novela Española Contemporánea**, Tomo I, Madrid, Gredos, 1970², págs. 352-353. Se incluye en la **Antología de la Novela Erótica** (págs. 119-148), citada en nota anterior, una de sus novelas, **El diablo de los ojos verdes**, publicada en una de las empresas de Artemio Precioso: **La Novela de Hoy**.

A pesar de tan nutridas referencias hemos echado en falta un actual y ponderado estudio, sobre este, antaño, popular madrileño. La mayor parte de las páginas que sobre él se han escrito mantienen y repiten la tópica e invariable imagen, las mismas anécdotas (esgrimidas como argumentos positivos o reprobables), en definitiva, un análisis bastante superficial de su obra. Aún hoy, parece ser el criterio más completo y objetivo el de su coetáneo Rafael Cansinos-Assens. Aporta nuevos datos, esencialmente de carácter biográfico, la conferencia, posteriormente editada, de José Montero Alonso

40. No es novedosa esta correlación **atracadores**→**clases acomodadas**. En el capítulo sexto fue establecida por Jarnés, aunque sí lo es la chanza en asuntos que hubieran requerido (la situación no estaba para muchas risas) planteamientos más severos. La función metanarrativa-paródica también es común al punto de vista adoptado por el escritor zaragozano.

41. Se ha aludido al papel de comodín de este autor, junto a Martínez de la Riva, en los dos proyectos llevados a cabo por **Editores Reunidos**. El tan sólo citado como etc. etc. irrumpe por partida doble en este número nueve de **La Novela de Una Hora**. Por una parte rellena, completa, esas hojas en blanco dejadas por Emilio Carrere, imprescindibles para llegar a las 60 páginas, mediante su primera entrega correspondiente al capítulo décimo de **Cien por Cien**. Por otra (quizá en justa correspondencia por el favor prestado) en la contracubierta, donde se da una ordenada relación de autores y obras ya publicadas, en prensa, o en preparación aparece anunciada para el número 12 **Poderoso Caballero**. El nombre y título de su obra reiteradamente estampado en los números sucesivos (exceptuando el trece y el catorce en los que aparece otro "reclamo" en la contracubierta motivado por la nueva organización de **La novela de Una Hora**)

confirman, en la mitad del camino de existencia de la colección, a Cristóbal de Castro como colaborador de las dos empresas editoriales. No deja de ser sorprendente que un *Senior* del mundillo literario (por edad - 56 años- influencias y publicaciones) se preste a este tipo de bagatelas.

42. La descripción del general conspirador coincide con la proporcionada por su creadora, Concha Espina. Asimismo se hace realidad lo apuntado en este primer capítulo sobre la amnistía concedida a presos políticos, aunque no haya sido tan rápida como en el inicio de nuestra historia se planteara. La citada amnistía, como exigencia clamorosa por las calles de Madrid, parece aludir a la medida de urgencia adoptada por la Diputación Permanente (constituida por una mayoría de centro-derecha) del triunfo del Frente Popular anterior a la constitución de las Cortes (3 de abril, 1936). Medida de gracia que afectó a unos 30.000 presos. Cfr. Julio Gil Pecharromán, **La Segunda República**, Madrid, Historia 16, 1989. Acontecimiento reciente, dada la cercanía entre esta fecha y el inicio de **La Novela de Una Hora**: 6 de marzo lanzado como envite por Concha Espina y recogido dos meses más tarde (8 de mayo) por Cristóbal de Castro en su segunda entrega. Ello nos permite ubicar el tiempo de producción de **Cien por Cien** en el de su publicación, aval, asimismo de su carácter de novela realizada por encargo de **Editores Reunidos** para promocionar la venta de **La Novela de Una Hora** y de sus fondos editoriales.

43. Entre la variopinta fauna de la bohemia madrileña no hemos localizado a nadie que responda a esta descripción. Diremos que viene a ser un retrato *robot* de los Sawa Pujana, el joven Carrere, sus adictos. Tipos pertenecientes a un tiempo tan pasado como esta figura. En el retrato-entrevista realizado por José María Carretero, en **Galería II** (págs. 373-379) vemos a Carrere "*descuidado y absurdo en su indumentaria*"; siente "*inquietud por el amor en toda su multiformidad*"; a esta inquietud amorosa se debe su afición a la poesía. Esta descripción se ajusta, en cierta medida, a la de D. Raimundo, aunque D. Emilio no comparta con el personaje de Cristóbal de Castro su afición a la bebida. D. Raimundo, el orador bohemio del merendero, guarda también cierto parecido con D. Idelfonso Segundo Uriarte de Pujana, alias "*El Caballero de la Noche*". Vid. la semblanza que de él traza Antonio Espina, **Las tertulias de Madrid**, Madrid, Alianza tres, 1995, págs. 247-250. Sobre Emilio Carrere (ibid, págs. 250-253), proporciona una visión amable del convencional bohemio, seguidor de Verlaine y Datos (1936-38) sobre su escondite en un panteón. En cuanto a su papel como modelo de pintores guarda semejanza con Alfonso Vidal y Planas, según testimonio de Cansinos-Asséns: "*Toda su figura tiene algo de genial y ha merecido que Romero de Torres le fije en un lienzo*" (**La Novela de un Literato**, II, Alianza Ed. 1985, pág. 99).

44. Alberto Insúa, amén de famoso y conocido novelista por estas fechas, precedió a Cristóbal de Castro en **Cien por Cien** en tanto que autor del capítulo séptimo y, coincidencia curiosa, comparte con él y con Carrere el número 9 de **La Novela de Una Hora**, pues en él se edita **El secreto de la abuela**, obra de Insúa.

45. Recuérdese que la nominación de este personaje se debe a Jarnés y que Adolfo es el nombre del protagonista de **La Diligencia**, incluido en el volumen colectivo **Las Siete virtudes**

46. También en **Las Vírgenes Locas** el antepenúltimo capítulo gozaba de este manifiesto "ingenio narrativo" de difícil y absurdo seguimiento.

47. Roberto Molina, Alcaraz -Albacete- (1883); Madrid (1958). Promocionista, según la denominación de F. C. Sáinz de Robles, su vida y quehaceres como periodista y escritor son paralelas a la de esa pléyade de autores de cuyas plumas se nutrieron las publicaciones populares de principios de siglo. Adquiere popularidad al ganar el primer premio del concurso promovido por **El Libro Popular** (1913), con su relato breve **Un Veterano**; este triunfo le abre las puertas de **Los lunes de "El Imparcial"**, **La Esfera**, **ABC**, **Blanco y Negro**, **La Libertad**, **El Debate**. Diez años más tarde (1923-24) consigue -aunque compartido con Humberto Pérez de la Ossa y Claudio de la Torre- el premio Nacional de Literatura por su novela **Dolor de Juventud**. Algunas novelas más en años sucesivos. Hoy brevemente citado o ignorado en panoramas, ensayos e historias de la Literatura de aquellos primeros lustros de nuestro siglo. F.C. Sáinz de Robles en

La promoción... (págs. 224 y 252-253) es el que más atención le presta. Luis S. Granjel, **Eduardo Zamacois** (op. cit.) lo menciona como colaborador de **La Novela Semanal** en su segundo año de existencia (1922) pág. 97 y lo incorpora a la nómina citada por Eugenio Nora, de autores costumbristas (Ibid. pág. 137). Nora, por su parte, en **La novela española contemporánea I** (pág. 380) dedica siete líneas a R. Molina, al que califica como "discreto retratista de la clase media".

48. El dislate se proyecta -lo apuntamos en el anterior apartado- en el diseño editorial: el número once de **La Novela de Una Hora** publica **El Vuelo inmóvil** de José María Pemán cuya extensión (51 páginas) hace necesario incluir además del capítulo undécimo, el inicio del duodécimo para alcanzar las 64 páginas. Fenómeno similar ya lo observamos en el número nueve de **La Novela de Una Hora**. La breve extensión de **El secreto de la abuela**, relato de Alberto Insúa, con tan sólo 49 págs., obliga a incorporar el inicio del capítulo décimo de **Cien por Cien** a cargo de Cristóbal de Castro.

49. La numeración romana adoptada, de nuevo, desde este capítulo hasta el final subraya la inseguridad en el uso correcto de ordinales. Señalemos, en este sentido, cómo el anuncio del capítulo siguiente, a partir del "onceavo" (sic), queda consignado igualmente mediante guarismos latinos.

50. Que la acción se sitúe en un teatro en estos últimos capítulos, nos permite establecer un paralelismo más con el falso folletín de **Madrid Cómic**. La efectista gesticulación de personajes, entradas y salidas de los mismos, confusión en sus relaciones. La falta de coherencia en las multiplicadas acciones la harían muy apropiada para ser relato que tenga como escenario un manicomio (**Las Vírgenes Locas**, Cap. XI y **Epílogo**) en lugar de un teatro .

51. Recurso tan sólo utilizado en el capítulo IV para explicar el fuerte carácter de Maruja. Distintas son las técnicas utilizadas por los dos autores, Mata se sirve de la voz omnisciente, Molina recurre al perspectivismo (siquiera sea relativo) narrativo.

52. Estos enredos finales de hijos ilícitos, novios que no pueden casarse porque resultan ser hermanos (lo veremos en el capítulo siguiente) son tópicos temáticos del folletín. Lo señalamos como recurso paródico en el capítulo IX de **Las Vírgenes Locas**, curiosa coincidencia con el antepenúltimo capítulo, de **Cien por Cien**.

53. El bigote cano de este personaje es "longicuo" (sic), como "longicua" era la barba del viejo presentado por Antonio Espina en su relato **LA PACIENCIA** (Cfr. nuestro apartado correspondiente a **Las 7 Virtudes**). Tal coincidencia en el mal uso de un cultismo hace pensar en una etimología popular que no llegó a cristalizar como norma: longicuo sinónimo de distante, lejano se confunde con luenga = larga y da como resultado este incorrecto uso.

54. El tono burlón adoptado por R. Molina en este capítulo es contrario a la inclinación por lo dramático de sus novelas (Vid, F.C. Sáinz de Robles, op. cit. pág. 224). Esto puede explicar el tremendismo, aunque sólo esbozado, al final de su entrega.

55. Queda fragmentado este capítulo, ya lo señalamos en el apartado **DISEÑO EDITORIAL**, al ser distribuido entre los nº 11 ("rellena" sus dos últimas páginas) y 12 de **La Novela de Una Hora**. Recordemos el papel de comodín que le atribuimos a este exiguo novelista en los dos proyectos de **Editores Reunidos**.

56. Resulta sintomático que aparezcan de modo casi continuado (salvo en el capítulo de R. Molina), desde el capítulo NOVENO (Carrere) hasta éste, alusiones a estas trampas. No en vano los desajustes tanto de diseño editorial como argumentales tienen su más acrisolada representación en este nono capítulo. A partir de él los intentos de paliar la dispersión de **Cien por Cien** no hacen sino aumentarla.

57. Curiosa coincidencia entre la profesión de este nuevo personaje y la de su creador, Martínez de la Riva, el más enigmático de los colaboradores de **La Novela de Una Hora**. Los escasos datos que sobre él existen remiten a su trabajo como periodista, al parecer poco brillante; resulta, en este sentido, irónica paradoja que sitúe a su criatura de ficción en un ámbito del periodismo (la crónica de sucesos) poco considerado y, por ello, destinado a meritorios.
58. Más adelante estableceremos el patente paralelismo entre este capítulo y el antepenúltimo de la novela colectiva del **Madrid Cómico**.
59. Publicado (nuevo capricho) en el número 15 de **La Novela de Una Hora** que de hebdomaria ha cambiado a quincenal. Recordemos que en los dos anteriores (13 y 14) se inserta **Añil**. La "*deliciosa novelita de Mariano Tomás*" sustituye a los capítulos de **Cien por Cien**, dada la más que probable dificultad de encontrar a un colaborador para continuar o dar fin a tan incongruente historia.
60. La cesión de la voz autorial a este nuevo personaje incorporado a escena, permite, a su vez, el necesario distanciamiento para hacer creíble la crítica vertida hacia las novelas escritas por varios autores.
61. En la **EXPLICACIÓN**... se dice dejar al azar el orden de colaboradores. Primigenia intención convertida en mediatizada necesidad a partir del capítulo quinto, obra del Director Literario de **la Novela de Una Hora**, Mariano Tomás. Cfr. lo apuntado en páginas anteriores.
62. El número dos de la **Novela de una Hora** corresponde a su relato breve **Un cadáver en el comedor**.
63. Este final de suicidio colectivo resulta ser un punto más de coincidencia entre **Cien por Cien** y **Las Vírgenes Locas**, sólo que, en un "*tour de force*" narrativo, la locura del folletín decimonónico, alcanza aquí su culminación. Más adelante incidiremos en este paralelismo en relación, a su vez, con **El Quijote**.
64. Aunque Borrás, en este capítulo III no la califica expresamente, los ingredientes que se citan (camelo amoroso de ingenuas y románticas jóvenes) permite identificarla con las adscritas a la tipología de lo galante. Curioso, cuando menos, resulta que la crítica a estas novelas de tanto éxito a principios de siglo, venga de la pluma de uno de los más jóvenes colaboradores de **Cien por Cien**. (Madrid 1891).
65. Téngase en cuenta que en la nómina de autores estampada en cada uno de los números de **La Novela de Una Hora**, abundan los novelistas galantes, los promocionistas, pero ninguno era considerado como folletínista.
66. Lo dejamos dicho en el análisis dedicado al capítulo quinto en el apartado anterior.
67. Tan sólo pudiera ser considerada como seria la solución adoptada por Artemio Precioso, capítulo octavo.
68. Corresponden esta citas al nº 6 de **La Novela de Una Hora**, pág. 61. En el análisis a él dedicado, dimos cuenta de los recursos distanciadoreos usados por Jarnés.
69. De Zamacois la técnica de deformación de personajes. De Borrás la burla a la novela galante. De Mata y Jarnés las reflexiones temáticas del folletín. De Jarnés, además, la presencia autorial como efecto distanciadoreo. De Tomás la imagería del cinematógrafo.
70. En el anterior apartado quedaron señaladas las numerosas coincidencias entre el tono e, incluso, los temas de Jarnés retomados por Carrere.

71. Cfr. el comentario dedicado a este capítulo en el anterior apartado: filósofos, oradores, dramaturgos... engrosan la jaula de grillos del Teatro Monsalva.

72. Se repite esta expresión en el cap. XI, pág. 62, cap. XII, pág. 63.. Ambos en el nº 11 de **La Novela de Una Hora**. Recordemos que el desajuste argumental acompaña al editorial: la creciente incoherencia del relato coincide con problemas de edición de **La Novela de Una Hora** puestas de manifiesto, asimismo, en un irregular diseño editorial; geminación de capítulos, ausencia del nombre del próximo colaborador, desigual longitud.

73. Comprobaremos más adelante, como las soluciones a antiguos conflictos de los personajes coinciden demasiado con las proporcionadas por los autores de **Las Vírgenes Locas**.

74. Es esta clave paródica el principal elemento en el que se sustenta la originalidad de **Cien por Cien**, según demostraremos en los espacios dedicados a **Personajes tipo** y a **Técnicas Narrativas**.

75. Corresponden estas citas a las págs. 63 y 62, respectivamente, del número 15 de **La Novela de Una Hora**. Recordemos que a este último capítulo (XIII) precedió, en las páginas destinadas a **Cien por Cien** la novela, de Mariano Tomás, **Añil** distribuida entre los números 13 y 14 debido al "retraso en el recibo del nuevo capítulo de esta original novela" (nº 13, pág. 51). El mantener con vida a un solo personaje que pueda "*armar otro tinglado en el número próximo, subrepticamente remite al indesmayable esfuerzo de Mariano Tomás y Editores Reunidos*" ("*vuelven a armar*") por mantener el principal reclamo de **La Novela de Una Hora**.

76. Si toda comparación resulta enojosa ésta lo es aún más. Quedó anotada, en el apartado de nuestro trabajo dedicado a **Las Vírgenes Locas**, la contraposición (pese al común tema de la locura) entre este nuevo **D. Quijote** (según la apreciación de **El Virgen Loco**, último de los autores ficticios de la obra) y el final de la primera parte de la obra cervantina. El cultivo ingenioso del despropósito culminar en **Cien por Cien** al hacer coincidir el resultado de muerte, como medida terapéutica de posibles continuaciones, con el final de **La historia del Ingenioso Hidalgo**.

77. Según apuntamos en el apartado de **Síntesis** dedicado a **Las Vírgenes Locas**, el editor Bueno publicó en libro, el folletín del **Madrid Cómico**. En este sentido su difusión en los primeros años del siglo parece no ofrecer dudas, como tampoco las ofrecen el que fuese obra bien conocida e imitada por los colaboradores de **Cien por Cien**.

78. Estas citas apareadas y las siguientes corresponden a **A Guisa de Prólogo**, las transcritas en primer lugar y a **Explicación de los Editores** las segundas.

79. En lo relativo a los autores hay una diferencia: Sinesio Delgado se reserva el quehacer de organizar la sucesiva intervención de los colaboradores, mientras que los mentores de **Cien por Cien** reservan este trabajo al azar.

80. La diferencia en los iniciales proyectos sobre el tono burlesco continuado o alternante queda claramente expuesta en los fragmentos siguientes: "... *nuestros colaboradores se divertirán honestamente en este torneo del ingenio y el público pasará agradables ratos caminando siempre de sorpresa en sorpresa*". (**A guisa de prólogo**)

"*Los personajes atravesarán situaciones variadísimas: trágicas unas, otras jocosas según el temperamento del autor del capítulo*" (**Explicación de los editores**).

81. En anteriores apartados tanto de **Las Vírgenes Locas** como de **Cien por Cien**, hemos ido anotando puntualmente los desajustes que afectan a su diseño editorial

82. Remitimos a lo expuesto en relación con las obras novelas escritas por distintos autores no sometidas a planificación previa (**Risas y Lágrimas**, **La Tristeza del Ocaso**) o a un plan ciertamente abierto y relativo (**Las 7 Virtudes**) y, pese a ello, exentas de la incoherencia advertida en **Cien por Cien**.

83. Algunos de los temas de los que daremos cuenta en estas líneas son comunes a otras novelas colectivas de nuestro siglo: relaciones extraconyugales, hijos desventurados, imposibilidad del matrimonio como fin amable son comunes a **Risas y lágrimas**, **La tristeza del ocaso** y **La Diosa N°2**, sin embargo, en su tratamiento no existe el menor asomo crítico. Son, en este sentido, coherentemente fieles a modelos decimonónicos.

84. Es el rasgo que asigna Concha Espina, a sus protagonistas Adela y Marfa en el cap. I. De esta indefensión, así como de la relación recurrente en otras parejas madre-hija, creadas por la novelista santanderina, dimos cuenta en el análisis dedicado a **La Diosa n° 2** y en ellas volveremos a incidir en el de **Nadie quiere a Nadie**.

85. Remitimos a lo expuesto sobre estos personajes femeninos en los subapartados **Línea argumental y estructura narrativa** y **Referencias literarias y parodia** correspondientes al apartado de **Las Vírgenes Locas**.

86. La continuada técnica transformacional poco tiene que ver con el decoro de los personajes; antes bien sirve ya como muestra del ingenio de los colaboradores, ya como elemento estructural en la ampliación y mantenimiento de la intriga. Ello puede percibirse nítidamente en los procesos de evolución-involución de las protagonistas. Presentadas en el **capítulo I** por **Concha Espina** a modo de arquetipos de madre seducida, enamorada fiel de su seductor y con energía para hacer frente a los obstáculos sociales derivados de su culpa e hija débil y caprichosa "como fruto de angustia y decadencia" (**La novela de una Hora**, n° 1, pág. 56). En capítulos sucesivos Adela se transforma en "tigresa", (capítulo VII, obra de Insúa) y en "otoñal coqueta", amante, en definitiva, de un buen número de personajes. En el caso de Marfa la debilidad inicial se convierte en rebeldía (se escapa con el novio), en facilidad para ejercer el dominio sobre otros personajes (su amiga Maruja y Alberto), en posterior sometimiento ante la valentía demostrada por su galán; para acabar como torpe ingenua, incapaz de interpretar lo que ocurre a su alrededor: relación fraternal con Durán y, por consiguiente, su imposible boda. Insistamos en que esta variedad de matices, por su gratuidad, las convierte en títeres llevados por los acontecimientos, bien alejadas, por tanto, de las dos Elenas de **Las Vírgenes Locas**.

87. Vid. La sinopsis de los capítulos sexto y noveno de **Cien por Cien**, obra respectivamente, de Jarnés y Carrere.

88. Esta coincidencia en un tema folletinesco -el del rapto-, sirva para la confirmación una vez más para la naturaleza imitativa de **Cien por Cien** en relación con **Las Vírgenes Locas**

89. Recordemos que la historia de **Las Vírgenes Locas** y la del rapto de Julián Santurce protagonizada por la intrépida Elena, raptada a su vez por el conde de Jaral y liberada, por el bondadoso bandolero, Jaramago se desarrolla en los cuatro primeros capítulos. Entre estos y los siguientes capítulos son otros lazos más sutiles los utilizados, como elementos de coherencia narrativa.

90. El primero, iniciado en el capítulo segundo, es realmente una escapada de los jóvenes enamorados; el segundo, el protagonizado por Amparo y los dos actores y encaminado a introducir a la heroína en el mundo del cine, tan sólo ocupa un capítulo (final del quinto); el tercero y definitivo (alcanza hasta el capítulo décimo) es el más duradero; son secuestrados todos los personajes, incluidos los anteriores raptos (Alberto Durán, Amparo, Rodolfo, Marcelo) y sus secuestradores son los "cuatro Enemigos Públicos".

91. Corresponden las dos acertadas denominaciones a Benjamín Jarnés, cap. VI cit. de **Cien por Cien**. La desmitificación a la que quedan sometidos estos dos personajes, esenciales en todo enredo amoroso, quedó anotada en anteriores apartados de nuestro trabajo. Recordemos que los iniciadores de este recurso irónico-burlesco en las dos novelas fueron Clarín (cap. VI) y Zamacois (cap. II) respectivamente.

92. Nótese la cercanía fónica en los apellidos empleados para estos personajes. Por otra parte la mezcla de los dos, unida al apócope, es el origen del ingenio para el galán dramaturgo: Durán.

93. Las madres de Elena y María, como sabemos, fueron amantes del falso editor y de Rustán, quedan así convertidos en más que probables hermanos las dos parejas de enamorados en las dos novelas. Más coincidencias, el lector conoce estas fatídicas relaciones en el capítulo antepenúltimo (IX, su autor: José Estremera) de **Las Vírgenes Locas** cuyo subtítulo reza: "Extraña relación del hombre de las gafas verdes, seguida de otros varios y no esperados sucesos". Tal resumen proporciona a este capítulo un indudable tono paródico. En **Cien por Cien** la revelación de estos lazos de sangre se nos proporciona en el penúltimo capítulo (XII, obra de Martínez de la Riva). A ella se suma la aclaración de acontecimientos del pasado protagonizados por la diabólica maldad de D. Clímaco (el empresario), cimentados en una profusa acumulación de tópicos folletinescos, tan parecidos a los usados por Estremera, que solo parece existir diferencia en los nombres dados a los personajes.

94. Conceptuado así por Jarnés. A este "medio-héroe" se le suma el ser hijo de una antigua amante del empresario: su venganza por celos amorosos y profesionales sirve pues, como refuerzo de su maldad.

95. El editor al usurpar personalidad y bienes a un pobre loco que creía muerto (el verdadero padre de las verdaderas Vírgenes Locas": Elena y Carmela) puede actuar como padre (su inadecuado plan educativo es causa de la locura de las hermanas), así como cambiar de profesión (de pobre cómico a magnánimo editor). Por su parte el empresario del Teatro Monsalva debe su fortuna al robo de la concesión de una cosecha de azúcar (los dañados fueron el negro Polidoro y el teniente Rosillo); y a su papel de albacea de la fortuna de su amante; la mala administración de ella, daña a Marcelo, hijo de la triple Anita y, por tanto, su heredero legal.

96. La confesión realizada por el **Enemigo Público Número Uno** y jefe de los atracadores, en el capítulo noveno es corregida en el penúltimo capítulo por el mismo personaje. A través de su explicación dirigida al público asistente a la lectura teatral, se transmite a los lectores su condición no de ladrones de oficio, sino de contratados por el empresario con el fin de impedir la película proyectada por Marcelo.

97. Para formalizar las aclaraciones finales se utiliza en las dos novelas, una **analepsis interna completa**, toda vez que los acontecimientos rememorativos del pasado enlazan con los del presente y los explican. Esta disposición enigmática de los antecedentes del relato responde, asimismo, a una **focalización** propia de la novela de intriga, en tanto que el-los narradores (en este caso) ocultan (**paralipsis**) información por razones estructurales obvias en este tipo de relatos. Cfr. Genett, Gérard, **Figuras III** Barcelona, Lumen, 1989.

98. El protagonismo dado en este último capítulo de **Cien por Cien** al paciente lector, hasta ahora, anónimo personaje, se revela como eficaz recurso de identificación, con el público lector de **La novela de una hora** y con las filias y fobias que la lectura de la novela escrita por sus colaboradores les puede haber provocado.

99. Véase lo expuesto en los tres apartados precedentes sobre la multiplicación de las historias y la condensación de tópicos del folletín (temas, personajes) en el capítulo XII.

100. Nos hemos ocupado del oscilante cambio en los tonos utilizados por los cinco autores primeros, así como de la paulatina inclinación hacia lo reflexivo-irónico-paródico y su evolución en los ocho capítulos restantes en el apartado **Del Folletín a la novela colectiva**.

101. Corresponden las citas al capítulo V de **Las Vírgenes Locas** en su primera entrega, pág. 3. Nótese el valor gradual de los epítetos "pobre" "miserio", resumidores de la situación precaria y económica a que están sometidos los **novelistas de entregas** porque *"El compromiso era ineludible, el precio del libro estaba cobrado y, lo que era peor, gastado; el tiempo volaba, el editor exigía en nombre del público, la primera mitad de la novela para el próximo número de la revista, esto es, para dentro de dos días... y todo lo escrito era inútil"* (Ibid)
102. Insistamos en que la imitación **Las Vírgenes Locas** aparece desde **Explicación de los editores** cuando aún no existía una clara apuesta por el tono burlesco-paródico.
103. Para el indudable protagonismo de Benjamín Jarnés en el cambio de orientación de **Cien por Cien**, véase lo expuesto en anteriores apartados. Nos interesa ahora destacar su papel como fuerza de arrastre hasta el punto de propiciar el cambio en el estilo de sus continuadores, anclados en moldes narrativos del XIX.
104. Cfr. esta continua llamada al lector en **Las Vírgenes Locas** con lo aducido en el apartado **Técnicas narrativas y parodia**.
105. En el capítulo ...[V] la incorporación a la nueva historia del ficticio novelista propicia una ruptura verosímil con lo narrado en los cuatro primeros capítulos, con la consiguiente y necesaria desaparición de sus protagonistas, a excepción de Octavio. Desde el punto de vista de economía narrativa, esta eliminación conjura al nocivo efecto acumulativo de hechos y personajes que hubiera condicionado su desarrollo argumental. En el capítulo X (**Conclusión**) la explícita referencia a la cordura del buen amigo, Octavio Picón, sirve de parapeto burlón ante posibles acusaciones a los colaboradores, al ser presentada como opuesta a la locura de Octavio [Ortega Carrión de Rocaberti]. A la consideración del desvarío del "pobre Octavio" se añade la incorporación de un nuevo personaje, también autor confeso de los capítulos anteriores y, asimismo, loco. Y es esta peligrosa expansión de la locura, sumada a la incredulidad que ella concita en autor-lectores lo que hace ineludible la nota a pie de página anunciadora de un seguro fin. "El epílogo en el número próximo". (pág. 6)
106. En esta segunda mitad de **Cien por Cien**, signada por recursos apelativos, iniciados por Jarnés, el cap. VIII Artemio Precioso resulta una excepción: la focalización queda limitada al diálogo de los personajes, dirigido por un narrador omnisciente.
107. Fueron ellos Pedro Mata y Mariano Tomás en cuyos capítulos hay absoluto predominio de la omnisciencia autorial asociada a un tono severo-frivolizante (por el lado de lo ingenuo, que no de lo lúdico).
108. Para el indudable influjo de las técnicas definitivamente incorporadas por Jarnés y secundadas por otros autores: Insúa, Carrere, Cristóbal de Castro y Roberto Molina y Martínez de la Riva, véase, fundamentalmente, lo que hemos expuesto en el apartado **Del folletín a la novela multiplicada**.
109. Polifonía, según la denominación de Bajtín como cualidad de los discursos novelísticos con interacción de voces narrativas
110. Recordemos que en las dos ocasiones en que aparecen su papel es clave para la ruptura (media y final) argumenta en **Las Vírgenes Locas**.
111. Para las continuadas recurrencias entre las soluciones aportadas a la historia por el capítulo IX de **Las Vírgenes Locas**, y las del penúltimo participante de **Cien por Cien**, Vid nota 97. Ni siquiera en esto Martínez de la Riva, aporta novedad alguna, a no ser que sea considerada como tal la mera duplicación de la función desempeñada por los dos paranarradores.

112. Para confirmar sobre lo determinante de su función cfr. lo expuesto en el apartado de **Personajes comunes. Paranarradores** y la sinopsis del capítulo XIII de **Cien por Cien**.

113. *"La realidad ofrece siempre los mejores argumentos en esto tienen razón los que tanto alborotan con su nueva literatura. LAS VÍRGENES LOCAS, que a un muchacho de ingenio como V, no le han sugerido más que una fábula entrecortada de absurdos, son, una realidad tan fatal y tan lógica como todas las realidades [...] su historia puede ser objeto de la obra de V... que ya no le exigiremos para el próximo número de mi revista, sino para cuando V, buenamente pueda escribir con entero conocimiento del asunto".* Pág. 6.

114. En el **Epílogo** la locura, recordemos, llega tanto a los personajes como a autores finales (Eduardo de Palacio, Sinesio Delgado y el propio autor, Luis Taboada, según "N. de R."

115. El inicio sorpresivo del capítulo VI mediante la comparación entre "El sacerdote que viene a robarnos nuestra voluntad" y "El ratero que viene a robarnos la cartera" (pág. 56) es ya significativo de la ruptura estético-argumental que se produce a partir de este momento. La no respuesta del camarero del ventorro a las preguntas sobre el paradero de Maruja de Adela y Alberto "El camarero socarrón les contesta://-¿Qué desean tomar?" que cierra el capítulo, incide en el escepticismo jarnesiano sobre la valoración de **Cien por Cien**

116. Sus predecesores utilizaron medios apelativos menos directos. Recordemos, sin embargo, que era procedimiento conativo habitual en **Las Vírgenes Locas**.

117. - El narrador periférico funciona como presentador de personajes "Junto a don Pablo tenemos a D. Clímaco" (pág. 55); como mixtificador audaz "...lo definiré más claramente recordando al filósofo Kant y su célebre obra "El mayor monstruo los celos". (pág. 54) como rememorador que propicia el recuerdo del pasado "Sabemos que el general había vivido en la Gran Antilla..." (pág. 59) o como riguroso observador del presente "...recuerdo que pronunciaba [el "negro cien por cien", Polidoro] de tres o cuatro maneras, la palabra Shakespeare" (pág. 60).

118. *"Hagan que cuando llegue el escritor encargado de escribir el capítulo XIV, ya no haya nadie en la novela"* (nº 15, pág. 62), ordena a los personajes, el improvisado narrador.

119. *"Con uno solo que quede vuelven a montar otro tinglado en el número próximo"* (Ibid). Es razón tan convincente para los baqueteados personajes que *"fueron matándose por el procedimiento que encontraban más a mano"* (pág.63).

120. La locura como tema aparece en el cap. VII (Insúa) y es ésta, la que determina el brusco cambio de Alberto Durán. Es retomada en el cap. XII (Martínez de la Riva) y el que cree volverse loco ante tantos novedosos despropósitos es el reportero audaz, Julio Muslares. En el último capítulo es señalada, como causa de enajenación mental del conserje, la continuada lectura de **Cien por Cien**.

121. En la presentación de Alberto Durán, realizada a través del diálogo madre-hija, el lector conoce que *"-Tiene escritas varias obras de teatro [...] Mi novio está seguro de sus éxitos.*

- A ver si resulta un Benavente, un Luca de Tena, un Joaquín y Serafín...

- No tanto... por de pronto. Pero más adelante puede ser" (cap. primero, pág. 54)

122. No parece gratuito que en esta presunta farsa, sobre las innovaciones del teatro moderno de entre los dramaturgos clásicos elija a Eurípides, considerado como innovador en relación con Esquilo y Sófocles

123. Vid. el resumen dedicado a este capítulo XI en **Progresión argumental y coherencia narrativa**. Pudiera ser que nuestro novelista metido a dramaturgo quisiese parodiar el teatro pirandelliano y, esencialmente, a su objetivo de quitar la máscara a la moral convencional del drama romántico. Pero los planteamientos pirandellianos sobre la naturaleza de la realidad, la ilusión, la pérdida de identidad... no son tratados, ni tan siquiera de forma grotesca, por nuestro aprendiz de burlador.

124. De la inmediatez y admiración sobre la realidad representada por el cinematógrafo dan cuenta novelas de los años veinte tales como: **El incongruente** (1922) y **Cinelandia** (1925) de Ramón Gómez de la Serna, **Locura y muerte de nadie** de Benjamín Jarnés, o la biografía sobre Greta Garbo de César M. Arconada. Vid. Mainer, J.C. **La edad de plata**, Barcelona, Los libros de la frontera, 1975, págs. 195-98

125. Resulta sintomático que sea uno de los jóvenes colaboradores el que dé entrada a este tema. De la fascinación por el cine en los medios intelectuales españoles dan fe las sesiones de cine-club (las primeras de España y del mundo) organizadas por Luis Buñuel en la Residencia de Estudiantes (1920-1923). A ellas asistió Gómez de la Serna y, es de suponer, los tertulianos de Pombo. Cfr. Román Gubern, **Historia del Cine**. Vol. 1, Barcelona, Lumen, 1982, pág. 239.

126. La teoría de Andrés Bazin en torno al realismo en el cine y al **montaje prohibido** (su misión no es transformar la realidad, sino servirle de espejo) se contrapone al **montaje dialéctico** (como medio de interpretación y cambio de la realidad) de Einstein. Vid. Aumont y otros. **Estética del Cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje**. Barcelona, Paidós, 1985 -págs. 72-87.

127. La supremacía de Hollywood en la economía cinematográfica mundial tiene como vehículo lo que se ha dado en llamar: "studio system": monopolio encargado de la producción, distribución y exhibición de películas. A principios de los veinte Adolph Zukor crea la Paramount. Siguieron a ésta la Metro Goldwyn Mayer, Columbia Universal Vid. Antonio Costa, **Saber ver cine**, Barcelona, Paidós, 1988. "Las distintas épocas del cine" (págs. 74-92 y "La edad de oro de Hollywood" (104-9).

128. El cineasta ruso más cercano a estas concepciones estéticas es Podvkin. Sus obras: **La madre**, versión libre de la novela de Gorki (1926), **El fin de San Petersburgo** (1927) y **Tempestad sobre Asia** (1928) presentan a personajes individualizados, aunque no desprovistos de proyección social, frente al personaje colectivo de Einstein. También difiere de éste en la sujeción a un guión férreo (el **argumento imaginado** por nuestros personajes) Vid. Gubern, op. cit. "Estallido del cine soviético", págs. 204-219. Es probable que estas películas fuesen proyectadas en Madrid; obsérvese, no obstante, como Mariano Tomás realiza una interpretación mistificadora y mitificadora de tales presupuestos estéticos.

129. A principios de los años 30, coincidiendo con la *Ley Seca* se crea un héroe típico de la mitología urbana; el gángster, de prolongada y fructífera vida para el cinematógrafo. En los años de su creación fue claro el interés que despertaron estas series negras.

130. Vid. los otros apartados sobre la configuración como farsa de este capítulo en el apartado **Progresión argumental y coherencia narrativa**.

131. El interés de las vanguardias por el "burlesque", es sobradamente conocido. Recordemos, tan sólo, la expectación que produjo el anuncio (falso) de la participación de Charles Chaplin en una velada dadaísta (5-II-1920). Uno de los "dos libros sobre el cinema" escritos por Arconada lleva por título. "**Tres cómicos del cine**" Vid. Esteban y Santonja, op. cit. pág. 177. **Charlot en Zalamea** (film) es el título de uno de los capítulos de la obra jarnesiana **Escenas junto a la muerte**. En ello abundaremos en el capítulo dedicado a Benjamín Jarnés. Aunque está lejos de nuestro ánimo el incluir a Insúa en la nómina de escritores vanguardistas, hemos apuntado este hecho como muestra de un proceso de interferencias y aclimatación (consciente o no es lo de menos) entre discursos narrativos de distinta naturaleza (cine-teatro) así como la

adopción de técnicas consideradas de ruptura por autores convencionales, una vez transcurrido el tiempo de aclimatación (dieciséis años en este caso) que convierte a un arte minoritario en popular.

132. Vid nota 38. En ella señalamos que debe referirse a Douglas Fairbank, "star-system" del cine de Hollywood en los años veinte.

133. Recordemos que este capítulo podía haber sido el último pues en él se da solución "como en un taller de vidas maltrechas" (Jarnés *dixit*) a las intrigas planteadas. El tono severo, según hemos ido viendo, contrasta notablemente con el reflexivo-jocoso del que harán gala los colaboradores que circundan a Artemio Precioso.

134. La mención a esta ciudad norteamericana obviamente no es neutra por tratarse del principal escenario en películas protagonizadas por mafiosos.

135. Nótese cómo el efecto demoledor aplicado al planteamiento sentimental de **Cien por Cien** a partir del capítulo sexto, corre paralelo con el efectuado sobre el melodrama cinematográfico planteado en el capítulo quinto. Los artífices de aquella ruptura narrativa (Jarnés, Insúa, Carrere) coinciden con los de esta quiebra cinematográfica.

136. Caso aparte es el de **Las 7 virtudes**, dada la independencia argumental de cada uno de sus capítulos.

137. Veinticuatro cronistas de hechos acontecidos en otras tantas horas del 27 de Septiembre, pero unidos por el común propósito de la crítica social.

138. Para la interpretación de este fenómeno socio-literario en los años cuarenta es ineludible la consulta del temprano ensayo de J. C. Mainer, **Literatura y pequeña burguesía en España** (Notas 1890-1950), Madrid, Ed. Cuadernos para el Diálogo, S.A. Edicusa, 1972.

139. Charles David Ley, **La Costanilla de los diablos** (Memorias Literarias, 1943-1952), Madrid, José Esteban, 1981, pág. 2. Estos datos nos han sido proporcionados por Gonzalo Santonja, quien, generosamente, nos ha cedido la primicia de unas páginas suyas que, en fechas próximas serán dadas a imprenta.

V. AUTORES Y OBRAS DE LA NOVELA DE UNA HORA

Nos ocuparemos en este capítulo de los autores y obras que conforman el catálogo de **La Novela de una Hora**. Son, recordemos, dieciocho números en los que otros tantos colaboradores publican un relato breve. Nueve de ellos prestaron también su pluma para la dislocada tarea colectiva de **Cien por Cien**, duplicando así su participación en la revista promovida por **Editores Reunidos**. Doble intervención convertida en triple (**Añil**) en el caso de Mariano Tomás, Director Literario de la colección, por lo que, realmente, el número de novelitas editadas es de veinte incluyendo la **Novela Multiplicada** a la que hemos dedicado el anterior capítulo.

La serie acoge a autores adscritos a cuatro generaciones, a distintas tendencias narrativas y con una proyección literaria y social no uniforme. Dada esta disparidad no ha de resultar extraño el desequilibrio documental que podrá ser observado de aquí en adelante y necesariamente motivado, tanto por el interés que la obra de nuestros colaboradores despertara entre sus coetáneos, como por la significación y valor que le hayan sido dados por la crítica posterior. Sirvan como indicio y ejemplo dos casos, por doblemente extremos, significativos. Sobre Armando Palacio Valdés, autor del número uno de **La Novela de una Hora** existen nutridas referencias bibliográficas amén de entrevistas y reseñas realizadas por sus contemporáneos. De Ramón Martínez de la Riva, último de los colaboradores, sin embargo, es poco factible el encuentro, no sólo de ensayos o reseñas sino de los datos más elementales sobre su vida y su obra.

Anticipemos, también, que no es nuestra intención realizar un pormenorizado estudio sobre cada uno de los dieciocho autores; interesante, sin duda, pero que sobrepasaría con creces los límites de nuestro trabajo.

Así pues y con el fin de acotarlo, nos centraremos en el análisis de las diecinueve novelitas editadas en **La Novela de una Hora**; observaremos el entramado de recurrencias y variantes narrativas existentes entre ellas; así como la significación de cada uno de los relatos atendiendo a la trayectoria literaria de sus respectivos autores cuando los datos de que se dispone nos lo permitan.

Considerando, en fin, que el orden de intervención es sumamente significativo en las colecciones de quiosco, hemos creído conveniente plegarnos, para nuestra exposición, al establecido por **Editores Reunidos**.

1.1. ARMANDO PALACIO VALDÉS.

En el primer número de **La Novela de una Hora** (6 de marzo de 1936) aparece estampado con llamativas letras en rojo un nombre familiar para los lectores de la época: **Armando Palacio Valdés**. Sigue así **Editores Reunidos**. **Central de Librería** la fórmula de lanzamiento ideada por Zamacois en 1907 e

imitada por las colecciones que siguieron a **El Cuento Semanal**. Pero este inicio no solo muestra la herencia del **modelo Zamacois** sustentada en la popularidad, sino que la solicitud de colaboración al anciano novelista se nos revela como un medio seguro de contar entre sus colaboradores efectivos con la firma de un autor adscrito al realismo decimonónico. Se cumple así el presupuesto común a otras colecciones: que la revista sirva de **medio** a cuatro generaciones de escritores. Téngase en cuenta, además, que en la nómina de colaboradores, anunciada en algunos números, no aparece ningún otro autor de la escuela realista o naturalista por lo que conseguir su intervención es de vital importancia. Si a todo ello añadimos que el "*Patriarca de las letras españolas*" presenta su relato como excepcionalidad: "*Me había propuesto, y así lo he manifestado, no escribir más obras de imaginación*".¹ El pago a tan valioso favor no puede ser menos que el de situarlo en primer lugar. Y por si estas razones no fuesen suficientes para despertar, por mimesis, el interés de los lectores por la nueva colección, a D. Armando le cabe el honor de ser Académico de la Lengua (elegido el 3 de mayo de 1906, no leyó su Discurso de Ingreso hasta el 12 de diciembre de 1920)² cargo que, además de investirlo de cierta autoridad intelectual, lo emparenta con otro Académico también encargado del lanzamiento de la decana del género, Jacinto Octavio Picón.³

Curiosamente, sin embargo, hasta el tercer número de **La Novela de una Hora**, en el que se inserta una página anunciando los "**PRIMEROS VOLÚMENES**" no aparece el nombre del novelista asturiano asociado a su rango de académico; tampoco se hace mención a él en la entrevista que sirve de prólogo a su novelita: **Los contrastes electivos**, tal vez porque se considere suficientemente conocido este dato o porque hasta ese momento resulte irrelevante para el éxito o fracaso de la colección.

En resumen, se confirma una vez más, el carácter imitativo de la serie promovida por **Editores Reunidos** desde su mismísimo inicio, quizá para andar sobreeseguro en unos momentos bien inciertos y con un **modelo** claramente agotado. A esta faceta imitativa responde también la entrevista que con el título: "**Unas preguntas a**

D. ARMANDO PALACIO VALDÉS"

sirve de preludeo a **Los contrastes electivos**. Firmada por "**LA NOVELA DE UNA HORA**" (bajo la genérica rúbrica está la pluma del Director Literario, lo apuntamos en el capítulo dedicado a **DISEÑO EDITORIAL**) se presenta a los lectores al autor de forma similar a como lo hiciera **La Novela de Hoy**⁴. Junto al necesario elogio al novelista, aparecen anécdotas, declaraciones, personales, dirigidas a saciar cumplidamente la curiosidad del público, convirtiéndose en un **reclamo de primer orden**. La entrevista a D. Armando se estructura en torno a sólo dos preguntas, precedidas de unos párrafos de alabanza y de un cierre con el mismo tono.

La primera de ellas es la obligada "*¿Cuáles son las tres obras a las que usted tiene mayor cariño?*"(pág. 4). La respuesta, en síntesis, del veterano novelista es la ya dada en otras entrevistas: **Maximina**, **La Aldea Perdida** y **La Hermana San Sulpicio**; sin embargo, ahora se añaden sentimentales



ARMANDO PALACIO VALDÉS

Nació en Oviedo en 1853 y murió en Madrid en pleno período rojo. Es uno de los novelistas más representativos de su época. Sus títulos principales son: "Maximilina", "Marta y María", "La Hermana San Sulpicio", "Iliverita", "La Isla Perdida"... "Cómo se casó Brañanova" y "Cómo se casó Laguirre", forman parte de su obra; "Tiempos felices".

PRECIO DE ESTE EJEMPLAR PTAS. 6

Contracubierta de *Cómo se casó Brañanova*. La Novela del Sábado, nº 28, 1953.

informaciones, sobre su origen o repercusión, para despertar el interés de los lectores. Así, **Maximina** queda asociada a su popularidad

"publicado hace cincuenta años, ha hecho recientemente EDITORIAL JUVENTUD una tirada de veinte mil ejemplares. Esto prueba que todavía sigue interesando la historia de la niña de Pasajes".

(Ibid),

así como a la vivencia personal que está en su origen, aunque sólo aludida, merced a la anécdota del párroco locuaz, que enmudece, al reconocer en el entierro de la joven esposa a Castelar, Pereda y Pérez Galdós, acompañantes del que *"Era yo el benjamín de las letras, como ahora soy el patriarca"* (Ibid).

De **La Aldea Perdida**⁵ (basada también en vivencias personales: *"la patriarcal inocencia de las aldeas asturianas"* de la infancia) destaca *"el feliz éxito que obtuvo, pues ha sido y es una de las novelas que más se piden en las librerías"* (pág. 5)

Acompañan a esta afirmación de popularidad, dos anécdotas relacionadas con una forma de editar poco frecuente. Es la primera, una edición a cuarenta céntimos, vendida y voceada en la Puerta del Sol bajo promesa de *"Si no gusta se devuelve el dinero"* (Ibid); situación chocante motivada por un editor que supo beneficiarse del descuido del autor en registrarla. La segunda apunta a la favorable acogida de esta novela en el norte y en el sur; como prueba: *"El Noticiero Sevillano la publicó en folletín"* con resonante éxito. Queda de este modo cumplida la *"proposición de Emerson."*⁶ - *Si te gustas a ti mismo gustarás al mundo entero"*. (pág. 6)

En cuanto a la tercera obra seleccionada, parece inevitable que sea **La Hermana San Sulpicio**, no obstante, matiza la esperada elección:

"No por la estimación, sino por reconocimiento, me siento ligado a La Hermana San Sulpicio. No es la mejor de mis novelas, pero es la que me ha dado más nombre. Su popularidad no decae. Al publicarse hace algunos años la segunda traducción francesa, el editor estampó al frente del libro las siguientes palabras: "De esta novela se han vendido en España seiscientos mil ejemplares. No hay español sabiendo (sic) leer que no la haya leído. Actualmente se encuentran a la venta en las librerías cinco o seis ediciones de diferentes precios" (Ibid)

Se acompaña esta incontestable campaña de *marketing* con las habituales anécdotas, cuyas protagonistas son *"una joven, morena con ojos y cabellos negríssimos"* (ibid) que declara su amor al maduro novelista y

"una joven extranjera de los Estados Unidos, que ha venido a Marmolejo solamente para visitar los lugares donde se desarrollan las primeras escenas de La Hermana San Sulpicio". (pág. 7)

El retraso en su viaje para saludar al autor, la emoción que le embarga al estrechar su mano, la frase de sumo agradecimiento (*"-Señor, hoy es el día más feliz de mi vida"* -ibid-) orlan el encuentro con esta *"jovencita rubia como el oro, nacarada, vaporosa, que formaba singular contraste con la morena de Baeza"*

(ibid).

Adquieren especial significado estas dos últimas anécdotas por cuanto parecen expresamente dirigidas a despertar la sensibilidad de un potencial público femenino, a la par que sirven como prelude a la figura de las protagonistas de **Los contrastes electivos**: al igual que en estas jóvenes vividas, en los personajes de ficción podremos observar el mismo "*singular contraste*" físico-geográfico: morena andaluza, rubia nortea.

La segunda pregunta formulada de manera escueta: "*¿No le tentó alguna vez el teatro?*" (pág. 8) da pie a una respuesta más breve que la anterior, pero no por ello desprovista de autoalabanza: su amistad con actrices y actores y gentes de teatro le hubiese permitido "*representar*" sin problema; sin embargo, ha sabido y querido resistir a la tentación del "*aplauzo inmediato y del dinero*" (pág. 9) a diferencia de otros novelistas. El premio, una bien ganada fama:

"Muchos años me ha costado adquirir un nombre en las letras, pero no estoy arrepentido de haber seguido mi vocación. Si Dios me diera otra vida después de ésta, volvería a ser novelista." (Ibid)

Las citas seleccionadas (en realidad las dos respuestas al completo; si no las hemos transcrito ha sido para no alargarnos demasiado) evidencian la capacidad del veterano novelista para promocionarse: por lo que se hubiese sido innecesario el elogio de sus editores. No obstante, porque la propia estructura de la entrevista requiere un inicio y una conclusión a cargo del entrevistador; porque lo mismo, pero con **otra voz** parece prestar mayor objetividad a las declaraciones y porque, fundamentalmente, permiten superponer, junto al elogio esperado por la mayoría no selecta y por sus seguidores incondicionales, matices dirigidos a la defensa del autor ante sus severos críticos, las opiniones laudatorias firmadas por **La Novela de una Hora** tienen sentido. En efecto, la introducción permite insistir por una parte en el factor de popularidad y difusión internacional de su figura ("*la que más simpatía despierta entre todos los lectores de habla española*", pág. 3) y su obra ("*el novelista contemporáneo, entre todas las nacionalidades, cuya obra está más difundida en el mundo*", -ibid-) asociadas a su maestría en la creación de personajes. Por otra, el tono sentimental del elogio ("*mundo encantador*", "*la emoción de esas personas que al encontrarse con él han sentido los ojos húmedos*" porque le deben "*unas horas de ensueño y olvido que pudieran señalarse entre las más gratas de su vida*") apunta, inequívocamente, a la captación de lectoras semejantes a esas dos emocionadas jovencitas que hacen acto de presencia en las anécdotas relatadas por el autor. Popularidad, fama internacional, sentimentalidad son los argumentos destinados a la *inmensa mayoría*.

Otros razonamientos, los de prestigio, parecen encaminados a paliar la repercusión negativa que en el gran público pudiera haber ejercido la crítica adversa. La referencia a su consideración en Francia "*como el Daudet español*" (aunque sin el pesimismo que caracteriza al novelista francés) con la que se cierra esta introducción; así como la loa final de la entrevista, sustentada "*en el respeto y fervor que despierta su nombre y su obra, entre los escritores de hoy*" (pág. 9) sin distinción de escuelas, confirman el propósito de salvaguarda de calidad, para el primer colaborador de **La Novela de una Hora**. El último párrafo, en

fin, aún, en una casi profesión de fe a

"Todos, escritores y público, creemos en él, y, acaso, en lo único que nos permitimos dudar, es en esta coquetería de su último cigarrillo a que ahora alude" (Ibid).

Recurso de indudable eficacia por cuanto a la común y colectiva aceptación de su valía se suma el interés que pueda despertar el que, en efecto, sea ésta la última "*obra de imaginación*" del novelista. Téngase en cuenta que, pese al tono ligero y amable, tanto de estas apreciaciones como de la nota de aclaración y *captatio benevolentia* que antecede a **Los Contrastes electivos**:

"Me había propuesto, y así lo he manifestado, no escribir más obras de imaginación. He caído en la tentación de escribir esta novelita, como el fumador que habiendo renunciado por higiene al tabaco, cae un día en la tentación de fumar un pitillo. Espero que el piadoso lector me perdonará este vicioso cigarrillo" (pág. 11).⁷

Los lectores, aunque no sean muy avisados, tienen en su mente la figura de un veterano autor a quien la muerte, a pesar de su vejez saludable, puede llegar en cualquier momento, y que, ciertamente, parece haber agotado su vena narrativa. Comprobemos tanto estos como los anteriores factores y argumentos explícitos o velados que se desgranán en esta entrevista de presentación, teniendo en cuenta la trayectoria del **Patriarca de las letras españolas**.

En la fecha de publicación⁸ de **Los Contrastes electivos**, contaba **Armando Palacio Valdés** con ochenta y tres años (nació en Entralgo el 4 de octubre de 1853)⁹ y le restaban algo menos de dos para su muerte en un sanatorio de Madrid el 29 de enero de 1938.¹⁰

En este año de 1936 el longevo novelista tiene en su haber el dinero y la fama, los honores y homenajes con que el éxito suele acompañarse, aun cuando en su capacidad creativa se observe un definitivo declive, anunciado desde la publicación de **Santa Rogelia** (1926) y en modo alguno remontado en las novelas que la siguieron. El juicio desdeñoso y sumamente adverso que Cansinos-Asséns¹¹ le dedicara en esta ocasión puede ser, en gran medida, aplicado a **Los Cármenes de Granada** (1927) o **Sinfonía Pastoral** (1931) entre las obras extensas, amén de a **Los Contrastes electivos**, su último relato escrito para **La Novela de una Hora**. En ellas se refleja no sólo la imagen de un superviviente que "*ha permanecido totalmente inmune a las vacunas ideológicas de su época [...] y continúa siendo ajeno a la evolución de la novela y sin contacto alguno espiritual con los nuevos escritores...*"¹² sino el reflejo de sí mismo; hecho frecuente, sin duda, en muchos otros escritores llegados a un determinado ciclo vital. Lo cierto es que estas novelas largas y la breve de **La Novela de una Hora** no aportan novedad alguna en tratamientos narrativos, temas o personajes según tendremos oportunidad de comprobar.

Es más que probable que el agotamiento creativo del popular escritor, además de por las naturales razones apuntadas, pudiese venir determinado, finalmente, por su desengaño al no haber conseguido obtener el premio Nobel, solicitado durante dos años consecutivos (1927 y 1928) con el apoyo de personalidades

de la vida cultural y política.¹³ De hecho, las obras publicadas con posterioridad a estas fechas **Testamento Literario** (1929), **Sinfonía Pastoral** (1931) y **Tiempos felices** (1933) son anteriores al año 1928¹⁴. Sólo dos novelitas escritas por encargo: **A cara o cruz** (1929)¹⁵ y la de **Editores Reunidos** engrosarán el catálogo de obras del autor, ello no quiere decir que aporten novedades al conjunto de su obra.

16

Ahora bien, es precisamente en este negativo carácter mimético en donde se sustenta una de las razones de su extraordinaria popularidad entre un público no demasiado exigente y muy especialmente entre el femenino. El inventor de **La Hermana San Sulpicio** (1899) ve sucederse reediciones de sus obras (en particular la citada, **Los majos de Cádiz** y **La alegría del Capitán Ribot**); es junto con Blasco Ibáñez el novelista español con mayor difusión internacional (sus obras, según él mismo se encarga de aclarar, lo acabamos de ver, en las entrevistas¹⁷ han sido traducidas a todos los idiomas) e, incluso, su emblemática monja sevillana se ha materializado en el celuloide a través de la celeberrima Imperio Argentina (1934). Factores todos que inciden, sin duda, en la configuración de un autor que llega masivamente a los lectores, tanto más si al público, sin demasiado esfuerzo, le es posible identificarse e identificar a personajes, situaciones, ambientes, porque bajo la capa de un nuevo barniz esconden algo familiar por conocido, por repetido.¹⁸ Resulta sintomático, teniendo en cuenta estos fenómenos de comunicación de masas, que los dos mil ejemplares de la primera edición de **La hermana San Sulpicio** tardasen siete años en ser liquidados, mientras que la venta de ediciones posteriores de la misma novela, fue más rápida y masiva: en algo más de treinta años, (1889-1934) un total (nada despreciable ni para esa época ni para la nuestra) de un millón de volúmenes vendidos.¹⁹

Digamos, en fin, con el profesor Ruiz de la Peña que

"Es posible que las novelas de Palacio Valdés [...] resulten hoy anacrónicas²⁰, por la fragilidad del universo moral que reflejan, pero su lectura nos remite a otras realidades sociológicas de enorme interés: la fascinación que ejercieron, por ejemplo, sobre el público femenino; la facilidad del autor para construir mundos narrativos que funcionan como paradigmas para grandes masas de lectores (susceptibles (sic), además, de adaptarse al lenguaje cinematográfico que permite su rápida captación. Palacio Valdés fue [...] uno de los primeros impulsores del best-seller editorial, junto a Blasco Ibáñez y por encima, incluso, del mismísimo Galdós... ".²¹

Estas realidades sociológicas: fama, popularidad, el ser uno de los novelistas españoles más cotizados, su facilidad para la captación de masas de lectores y muy especialmente de lectoras, son, sin duda alguna, factores sumamente positivos para la introducción en el mercado del libro de una nueva revista literaria. Repercusión social que hubo de tener en cuenta **Editores Reunidos** al solicitar y conseguir la colaboración del anciano novelista. Si este primer número logra una aceptación de público acorde con el reclamo que acompaña al nombre de Armando Palacio Valdés, el éxito de la colección parece asegurado,

en tanto que, en las páginas finales de este primer volumen, se inserta otro eficaz reclamo: la **entrega** del primer capítulo de **Cien por Cien** subterfugio con el que se pretende seguir manteniendo, semana a semana, la expectación e interés de los lectores.

1.2. LOS CONTRASTES ELECTIVOS

Se enmarca esta novelita de Armando Palacio Valdés entre **Tiempos Felices** (1933) y **Álbum de un viejo** (1940). Habida cuenta de que su obra póstuma viene a ser un conjunto de reflexiones que habrán de servir como "*Segunda parte de la Novela de un novelista*" (según reza el subtítulo) nos encontramos con que las palabras preliminares sobre el término de su tarea como novelista se hacen realidad: es la última obra "*de imaginación*" que salió de su pluma o al menos la última editada antes de su muerte. No hay ningún dato que nos permita anticipar su fecha a la de edición, bien al contrario, las palabras finales de la entrevista y las del propio autor (citadas en páginas anteriores) apuntan hacia una, por lo menos, cercana a la de su publicación: 6 de marzo de 1936.

Este último "*vicioso cigarrillo*" tiene otra peculiaridad: es el relato más breve de los publicados en **La Novela de una Hora**; tan sólo 32 páginas, la mitad de las disponibles. Los huecos quedan suplidos con seis ilustraciones interiores (recordemos que el número más frecuente es cinco), con la entrevista inicial, con páginas finales de propaganda, más la **Explicación de los Editores** que precede al primer capítulo de **Cien por Cien** a cargo de Concha Espina, publicado, también, en este primer número.²²

Pese a su brevedad en esta obrita pueden percibirse compendiados los presupuestos estéticos en los que se sustentan sus obras más extensas, y sobre los que teorizó en el capítulo III (dedicado a la estética) de su **Testamento Literario** o en los prólogos a **La Hermana San Sulpicio** y **Los majos de Cádiz**. En este sentido, ya lo señalamos, D. Armando se muestra fiel a sí mismo. El propio título es de suyo significativo: será el contraste el soporte estructural de la narración, presentado a través de los opuestos caracteres entre los protagonistas; determinados a su vez, por el origen geográfico. Sin embargo, tal contraposición se resuelve, sin dificultad, en armonía y son sus agentes la amistad, el amor, la comprensión, un ambiente general de equilibrio amable que tiene como escenario uno de los más predilectos del autor: el mar Cantábrico.

Un somero análisis sobre la línea argumental, organización narrativa, personajes, espacio y tiempo, nos permitirán comprobar como este apacible e idealizado relato responde a unos presupuestos narrativos en los que se sustentaron obras anteriores a ésta.

1.2.1. Línea argumental y contexto.

La historia narrada en **Los contrastes electivos** se ajusta a unos esquemas tradicionales tanto en los planteamientos temáticos como en su desarrollo. Su breve extensión implica, además, descripciones

ambientales rápidas y escasísima introspección psicológica. Ausencia, igualmente de temas que pudieran resultar conflictivos desde un punto de vista político-social. Tampoco hay referencias, ni siquiera implícitas, o tangenciales que nos permitan situar los acontecimientos narrados en las agitadas fechas de su publicación. Ahora bien, el carácter evasivo que se deriva de estas elisiones se adecua al público al que se dirige y a las condiciones del **medio popular** en el que se edita. Responde, asimismo, al arte de narrar con amenidad y soltura que busca interesar y distraer antes que plantear problemas o preocupaciones. El resultado, una **discreta novelita rosa** que bien habría podido ser publicada en la revista de homónimo nombre que reeditara **José** (1924), una de las más famosas novelas de **Armando Palacio Valdés**.

La acción transcurre en las playas de Zaráuz, con ocasionales desplazamientos al pueblo cercano de Deva y a San Sebastián. Este escenario, propio para el descanso de una clase social acomodada, se acompaña de un tiempo externo propicio al ocio: los meses de julio y agosto. Los seis personajes que dan vida a los acontecimientos son, también, los idóneos para este marco espacio-temporal, tanto por ser un grupo reducido, como por su pertenencia inequívoca a la clase media-alta.

Cuatro jóvenes, distribuidos en dos parejas, proyectan casarse al término del verano. Tal proyecto seguirá manteniéndose al final del relato sólo que con distinta persona a la prevista. Se trata de un intercambio de novios y futuros maridos entre dos entrañables amigas de adolescencia y son los factores que intervienen y determinan este entrecruzamiento, el exclusivo móvil de la intriga. Acompañan a las protagonistas dos personajes maduros que muestran una actitud comprensiva ante los cambios decididos por los jóvenes. La aceptación del cambio de pareja de las chicas (aunque con cierta resistencia inicial por parte de la madre de Claudia) pone un fin amable a esta trama que se ha desarrollado en todo momento dentro de unos límites de equilibrio, de armonía, de ausencia plena de conflictividad.

Si para D. Armando, el interés de una novela ha de tener como soporte un buen argumento, el de ésta, su última novelita, por su banalidad, difícilmente puede lograr "*mantener la atención despierta*" ²³ salvo la de los ingenuos lectores que logren una identificación con las protagonistas de **Los Contrastes electivos**.

1.2.2. Estructura narrativa y determinismo geográfico.

Su soporte externo queda estructurado en ocho secuencias de desigual extensión, no numeradas ni nominadas. Se inicia la **primera secuencia** (págs. 11-18) con el encuentro de las protagonistas: Rosario Guzmán y Claudia Machimborena en el privilegiado escenario de la playa de Zaráuz y en un tiempo precisado por el narrador: "*Nos hallábamos en julio*" (pág. 11) en el que se incluye al narratorio nótese el uso de la primera persona apelativa, tanto más destacado cuanto su presencia es infrecuente en el resto de la obra). El lector tiene en esta primera página una panorámica temporal de las protagonistas: su pasado, tres años "*juntas en un colegio de Gibraltar*" (ibid); su común condición de *pedidas* con las simbólicas

La novela de
UNA HORA

XI XII I
X V II
IX III

ARMANDO PALACIO VALDÉS
LOS CONTRASTES ELECTIVOS



Cubierta correspondiente al nº 1, 6 de marzo, 1936.

pulseras "que ambas ostentaban en sus brazos" (ibid) coincidencia que las une en el presente; amén de su antigua amistad prolongada en el presente narrativo y manifestada por un "estrecho abrazo y un número prodigiosos de besos". También el futuro se presenta común: los dos se casarán pronto: Rosarito en "Octubre", Claudia "en los primeros días de diciembre". Se completa este inicio plenamente acumulativo con la razón de la estancia: veraneo; con la mención de la procedencia geográfica de las jóvenes: Cordobesa y guipuzcoana respectivamente; así como con la de sus familiares acompañantes: tío-padrino, y madre. En unas dieciocho líneas han quedado sugeridos los acontecimientos pasados, presentes y futuros; dinamismo que aligera (al menos en parte) el lastre de los tópicos presentados y que confirman los presupuestos estéticos valdesianos de inicio *in medias res*.

El resto de la secuencia desarrolla lo anunciado y permite justificar el título. Manifiesto es el contraste físico-psíquico de las protagonistas:

"Era Rosarito una morena cordobesa con todos los pronunciamientos favorables: esbelta, graciosa, con unos ojos que picaban y un mimoso ceceo andaluz que hacía cosquillas. En el colegio de Gibraltar había dejado memoria por sus travesuras. Fué la alegría de sus compañeras y el tormento de sus maestras.

Claudia Machimborena, una espléndida guipuzcoana, alta, metida en carnes, cutis nacarado, hermosos ojos azules de transparente bondad e inocencia, admirables sedosos cabellos castaños tirando a rubios" (pág. 12).

Sin embargo, tal diferencia no es obstáculo para una entrañable amistad que, gestada en tres años de internado, se mantiene a pesar de una ausencia de otros tres años. Es más, se diría que son, precisamente, esas diferencias asociadas a la procedencia sur-norte de las jóvenes las que la favorecen; en tanto que, como síntesis de contrarios, se atraen, se equilibran, en un todo armónico. "*este contraste las había estrechamente unido; Claudia admiraba la gracia picaresca de Rosarito. Ésta adoraba la inocencia de Claudia*". (pág. 13)

Partiendo pues, de este presupuesto estético de armonía de contrarios lo que suceda a partir de este momento se instala en el terreno de lo obvio.

Así, los novios, cuyas actitudes resultan acordes con su origen andaluz y vasco: Perico Medina de 25 años, "*Zascandil y torerito*" (pág. 13), prototipo del señorito juerguista y Ramón Aguirre de 28 años, "*un chico muy formal [...] encargado de la casa de comisiones Aguirre Hermanos*" (pág. 14) además de responder al determinismo norte-sur, presagian otra elección para el futuro distinta a la presente y que esté basada en la armónica oposición de caracteres. La intriga del entrecruzamiento de las jóvenes parejas está servida.

Se cierra esta primera secuencia con la intervención de un tercer personaje femenino que interrumpe la animada conversación de los jóvenes. "*Era doña Claudia que venía por su hija. Una formidable matrona*

más alta aún que aquella y desde luego más gruesa" (pág. 17),
prosopografía en la que se mantienen el determinismo físico-geográfico.

En la **segunda secuencia** (págs. 18-24) se va completando la presentación de los personajes atendiendo, en especial, a su adscripción a una clase social acomodada, ya sugerida en la primera secuencia por el escenario y la conversación de las jóvenes sobre sus novios, boda futura, viaje de novios...

La analepsis con que se inicia la secuencia, aplicada al pasado de las dos jóvenes, sirve para informar al lector de la posición económico-social de sus progenitores y parientes cercanos (el padrino-tutor de Rosarito Guzmán). Y de igual modo a como sucediera en el trazado de caracteres de la anterior secuencia, en ésta el origen de la holgada situación económica aparece determinada por el eje norte-sur: los bienes de la joven pareja cordobesa son producto de una herencia y su mantenimiento no implica el menor esfuerzo, mientras que el presente acomodado de las vascas (madre e hija) se presenta como resultado de la previsión y el trabajo.

El reflejo de esta dicotomía se pone, a su vez, de manifiesto en la opuesta valoración sobre dos personajes masculinos: el simpático vividor Perico Medina

"no tenía carrera ni la necesitaba. Era un holgazán, pero la holgazanería en nuestra patria es título de nobleza" (pág. 20) ²⁴,

y el fallecido señor Machimborena quien

"al fallecer, pocos meses después de regresar su hija del colegio de Gibraltar, había dejado a ésta y a su esposa bien acomodadas. No era una fortuna considerable, pero suficiente para vivir con holgura. Fué un comerciante laborioso, inteligente, bien quisto en Irún, donde ejerció algún tiempo el cargo de alcalde" (pág. 18).

La mecánica bipolarización norte=trabajo productivo / sur=hedonismo infructuoso permite, asimismo, oponer a Perico y a Ramón Aguirre, presentado en la primera secuencia como un chico serio que mantiene, con su trabajo, lo heredado: *"casa de comisiones Aguirre Hermanos."*

Sin embargo en un personaje del sur (sobre quien se informa ampliamente en esta segunda secuencia), aparece la asociación holgazanería-sur algo mitigada. Se trata de Don Víctor Guzmán, el tutor de Rosarito, personaje con un peculiar papel en **Los Contrastes electivos**. El acaudalado rentista cordobés despliega actividades y, aunque éstas no son lucrativas, lo salvan del pleno ocio, asociado al señorito andaluz. Dos son sus principales dedicaciones: el *cuidado* de la sobrina huérfana ²⁵ y la literatura:

Solterón y rico, concentró en ella todo su cariño. Fue más que una pasión una verdadera adoración. Este don Víctor Guzmán no era un hombre vulgar. Culto, ingenioso, de amena conversación y apasionado de la literatura, había escrito en su juventud y publicado en los periódicos locales gran número de versos [...]. Escribió más tarde un estudio acerca de su compatriota Séneca, después otro sobre Góngora, ambos publicados en una importante revista de

Madrid y más recientemente algunos artículos acerca de Goethe. Todo ello bastante aceptable, pero no le valió ni gloria ni dinero. Nada de esto necesitaba don Víctor. Hombre acaudalado, modesto, un poco escéptico, muy dado a las comodidades materiales, gozaba voluptuosamente de la existencia sin ambición ni pretensiones" (págs. 18-19).

Obsérvese cómo en la descripción de su actividad literaria y en la predisposición personal y proyección social de ésta, pueden ser percibidas bastantes similitudes entre el personaje y su creador. Semejanzas que unidas a la propuesta de la sobrina con que se cierra la novelita.

*"Pues, mira, padrino, si Goethe ha escrito una novela titulada **Las Afinidades electivas**, tú, que eres listo y has publicado cosas muy bonitas, podrás escribir otra que se titule **Los Contrastes electivos**".* (pág. 49)

nos revelan a D. Víctor Guzmán como **alter ego** del autor.

Resulta sintomático, en este sentido, que este personaje se mantenga discretamente en la sombra, salvo en la última secuencia al final. Presentado por el narrador omnisciente en esta segunda secuencia, su función es la de servir como medio que permita explicar la seguridad afectiva y la privilegiada situación económica de Rosarito; brevísima intervención en la sexta secuencia; y protagonismo en la última. Su razonable y comprensivo discurso con el que llega la novela a su fin, está basado, precisamente, en el conocimiento que da la experiencia: *"Tenía previsto lo que está ocurriendo. Como soy viejo, he visto mucho y no vivo en el limbo"* (pág. 48).

Previsión de todo lo ocurrido que apunta a la simbiosis de este posible narrador testigo con el narrador omnisciente (punto de vista predominante) y con el autor empírico. Por otra parte, las referencias a Goethe (uno de los autores preferidos por Palacio Valdés) en sus principales momentos de presencia en el relato no hacen sino confirmar la solapada superposición de voces narrativas a que remite la configuración de este carácter.

Pero, además de ser éste el único de los seis personajes de **Los Contrastes electivos** que conceptualmente escapan al determinismo geográfico como en su presentación el narrador adopta una técnica del retrato, distinta a la usada para el de los otros cinco personajes bien característica de la estética Valdesiana: el protagonismo de la descripción física (puede ser apreciado, por ejemplo, en las de las protagonistas, transcritas en páginas anteriores es nulo, tan sólo una mención genérica a la vejez. Y es a su vez esta ausencia de información física, con toda probabilidad, la buscada causa de que sea, también, el único personaje sin soporte iconográfico: su imagen no queda reflejada en ninguna de las seis ilustraciones. Significativo se nos revela, también, que sea el último en ser presentado y que lo sea, aunque brevemente, de forma precisa y completa.

Por lo que se refiere a los **acontecimientos** del presente narrativo abordados en esta **segunda secuencia** poco añaden a lo previsible: una precisión temporal llegada de sobrina y tutor *"el tres de julio"*

(pág. 20), que permite a su vez ubicar la llegada de Perico, aunque de forma imprecisa *"debía llegar a los pocos días .En efecto transcurridos unos cuantos..."* (ibid).

Y que justifica el desplazamiento a San Sebastián de las dos amigas para ir a su encuentro. A él se alude en el pie de la ilustración insertada en la primera secuencia con una función narrativa de anticipación: *"Si tu me acompañases, iría a esperarlo"* (pág. 20). Ello da pie a una brevísima referencia sobre los estrictos códigos sociales a que está sometida la libertad de movimiento de las jóvenes, única referencia en la novelita a usos de época:

"Un poco raro le pareció a Claudia aquel paso, pero cedió en seguida. A su madre le pareció aún más raro, pero al cabo permitió el pequeño viaje, teniendo en cuenta que el matrimonio de Rosarito se hallaba tan próximo" (Ibid).

Se completa el desarrollo de la secuencia con el retrato de Perico, realizado por el narrador por corroborar la imagen transmitida por su novia en la anterior. El *"un poco zascandil y torerito"* (pág. 13) se perfila con contornos más precisos, ajustándose plenamente al prototipo sureño:

"Perico era un joven más moreno aún que su novia y, como ella, delgadito, los ojos y los cabellos negros, los modales vivos y con un acento andaluz todavía más cerrado. ²⁶ Un chico de singular atractivo sin duda alguna. El matrimonio era muy proporcionado y la población lo hallaba justo. Permanecería en Zaráuz con la novia y su padrino hasta fin de septiembre, que volvería a Córdoba con ella para casarse". (págs. 22-23)

El uso de los futuros hipotéticos (*"permanecería"*, *"volvería"*), aunque normativos, preludian un cambio en los acontecimientos que impedirán se cumplan según lo anunciado. En efecto, a partir de la llegada del *"chico de singular atractivo"* se constituye un triángulo armonioso entre éste y las amigas: *"las interminables bromas"* (pág. 23), de Perico; *"su precioso cuerpo escultural y su vigor físico"* (ibid) de Claudia, son los factores que hacen desembocar la relación en una amistad sugeridora de cambios futuros: *"La amistad se fué estrechando con rapidez. Perico mantenía ya algunos apartes con Claudia sin que Rosarito se molestase"*. (págs. 23-24).

En la tercera secuencia (págs. 24-28) la novedad radica en la incorporación a escena de Ramón Aguirre. Se inicia con una localización temporal no muy precisa (*"primero de agosto"*) y cumplido retrato efectuado por la voz omnisciente narrativa. La técnica vuelve a repetirse: esta descripción confirma la anterior imagen, presentada por la novia en la primera secuencia.

"Debía pasar allí todo el mes, aunque haciendo alguna escapatoria a Irún, a causa de sus negocios. Era un vasco gigantesco, las mejillas rasuradas, las facciones correctas, y la mirada firme, un poco dura, tocado con la clásica boina". (pág. 28).

Se completa el retrato con apreciaciones sobre su fuerza física y su maestría en los deportes de pelota (*"foot-ball"* y pelota vasca) y natación, fortaleza tras la que se esconde una timidez que lo hacía

"inepto para el trato social" (pág. 25). Tal ineptitud y timidez, sin embargo, no son óbice para que se cree una situación de confianza: "*La más grata confianza reinó pronto entre ellos*". (Ibid). Cambio en el que parece influir decisivamente el carácter despreocupado de la cordobesa: "*Para Rosarito nada serio existía en el mundo*" (Ibid). De nuevo el contraste como elemento armónico, favorecido, además, por los naturales contactos de unas clases de natación: "*Aguirre se brindó a enseñar a Rosarito a nadar*". (Ibid) Brindis del que el lector ya tenía noticia pues es el pie de la ilustración (con función anticipativa) insertada en la segunda secuencia en página 21.

La armónica relación entre los cuatro jóvenes da, finalmente, paso a un acontecimiento forzoso y forzado. En uno de esos cortos apartes de los paseos vespertinos "*entre Claudia y Perico y Aguirre y Rosarito, sin que esto produjese inquietud alguna entre los novios*". (pág. 26) al ser acusado, el tímido vasco, de frialdad reacciona de forma brusca: "*Sujetándole [Ramón] la mano, [de Rosario] la metió a la fuerza por debajo de la camisa*" (pág. 28). Culmina la escena del presunto tímido con una declaración amorosa cuyo broche es la clásica bofetada de una joven que se ha sentido comprometida: "*Le dio un soberbio bofetón y se escapó corriendo a juntarse con Claudia y Perico*". Acaba con este tópico la tercera secuencia y con ella finaliza, también la fase de planteamiento de la situación y caracterización de los personajes.

A partir de este momento aunque (al menos en apariencia) evolucionen los acontecimientos cifrados en el cambio de pareja, tales cambios no implican la más mínima transformación en el trazado de los caracteres. Se mantienen hasta el final todos y cada uno de los rasgos con que han sido configurados los personajes a través de estas tres secuencias de presentación.

Podría justificarse este tratamiento plano por la brevedad del tiempo narrativo: un cambio de comportamiento en solo dos meses: atentaría contra las leyes de la verosimilitud, exigibles a todo texto que se precie de realista. Pero más allá de estos condicionamientos de orden temporal, es evidente que cualquier alteración en los caracteres hubiese hecho peligrar la dicotomía que sirve como eje a la estructura narrativa, tanto más cuando su andamiaje, esbozado desde la primera página y confirmado en las siguientes, se sustenta en una **estética del carácter** (expuesta en el capítulo III de **Testamento Literario**) basada en el presupuesto de que el arte no es sino choque pasional entre caracteres y que es "*En el estudio y la expresión de los caracteres (no en la **creación** como suponen algunos estéticos) en donde se halla el punto culminante de la novela*".²⁷ En efecto, en **Los contrastes electivos** la armonía neutraliza el "*choque pasional*", mantenido de forma artificiosa si se hubiese perdido el contraste, la novelita habría quedado desprovista de su único soporte narrativo.

Recordemos que tal contraste viene determinado por el origen geográfico de los personajes y que tal determinismo, amén de responder al tratamiento prototípico norte-sur, queda asociado a Andalucía y el Cantábrico, espacios recurrentes en la novelística del autor asturiano.

La conjunción, en fin, de todos estos factores crea un entramado de constantes narrativas que subrayan la escasa novedad aportada por esta novelita al conjunto de la obra de Armando Palacio Valdés.

Y por si fuesen pocas estas coincidencias, a los fieles seguidores de D. Armando les será fácil, tras la lectura de estas tres secuencias, relacionar a nuestros seis personajes, adscritos a la clase media-alta, con los protagonistas de la mayor parte de sus novelas.

Como consecuencia de todo lo apuntado, el desarrollo de los acontecimientos queda exento del carácter sorpresivo de la intriga lo que facilita al lector adelantarse a la narración de los hechos; adivinanza cierta, a la que coadyuvan las ilustraciones con función anticipativa.

Una intriga anunciada.

Constituyen las secuencias **cuarta** (págs.28-34) y **quinta** (págs. 34-40) el desarrollo de la intriga, tan previsible, que está totalmente desprovista de interés. Los nuevos acontecimientos confirman en la **secuencia cuarta** la elección Perico ↔ Claudia. El hecho que se presenta como clave para la ceremonia de seducción es la tópica pericia del cordobés en la danza y esta imagen (como en secuencias anteriores) ya ha sido ofrecida al lector en una ilustración anticipativa en página 26 cuyo pie reza: "*Durante unos minutos en raudo movimiento tuvo entre sus brazos a Claudia*" (pág. 29). Ahora se añade al texto narrativo la reacción de la joven "*que se dejaba arrastrar brillantes los ojos, inflamadas las mejillas*" (págs. 29-30). El antes de este hecho viene determinado por el desplazamiento de los seis personajes a un nuevo escenario: la población cercana de Deva, donde se "*celebraba una fiesta nocturna*" (pág. 28). La nocturnidad y el bullicio de la verbena favorecen la maniobra del bailarín para perderse con la que más tarde caerá en sus brazos. El después acontece a la mañana siguiente, domingo y la única novedad que presenta, aparte la secuenciación temporal, es el de otro nuevo escenario: se trata de "*un lindo cenador tapizado de jazmín y madreselva*" situado en el jardín del "*chalet que ocupaba doña Claudia*" (pág. 30). Idílico lugar acorde, con el tono anodino del diálogo mantenido entre los jóvenes y con la declaración con que se cierra la secuencia: "- *Te quiero, Claudia, te adoro! ¿Me quieres tú? Roja como una amapola, ella bajó la cabeza en señal afirmativa*" (pág. 34).

La siguiente, la **quinta**, se centra en el proceso de seducción que queda pendiente: Ramón↔Rosarito. Una nueva referencia temporal: "*Nos hallamos en los últimos días de agosto. Aguirre debía partir definitivamente para Irún en la próxima semana*" (pág. 35), justifica la celeridad del acontecimiento matriz de esta secuencia. La incorporación del narratario, merced al uso de la primera persona de plural aparece encaminada a propiciar la disculpa ante la vertiginosa rapidez de los hechos. El móvil es ahora, también, la pericia del joven; su experiencia como nadador le posibilita el avance pese a la fuerte resaca, para alcanzar a la lanchita donde la locuela Rosarito había embarcado, sola, desoyendo sus indicaciones. Sigue a la demostración de su fuerza física, el consiguiente diálogo en alta mar (tras un

desmayo fingido de la joven, acompañado del furtivo beso del tímido) sobre sus *honestas intenciones*: "*¿Es que quiere usted ser mi novio con todas sus consecuencias, esto es, para casarse conmigo?*" (pág. 38), que culmina con una declaración secreta de noviazgo antes de pisar tierra.

El protagonismo concedido al mar como coadyuvante en el proceso de seducción, en tanto que elemento con el que el pretendiente ha de luchar para poner a prueba su fortaleza, fue, con ligeras variantes (relativas, esencialmente, a la condición social del personaje) utilizado en **José** ²⁸. Sólo que, ahora, esta lucha se encamina a conseguir la supervivencia de una chica temeraria y caprichosa lo que resta, sin duda, grandeza a la hazaña. Con todo, este mar tempestuoso ha favorecido el previsible desenlace feliz y en él ha quedado el secreto. Anteriormente, (en las secuencias segunda y tercera) el mar en calma funcionaba como mero receptor de un deporte propicia la admiración o los furtivos contactos físicos: Perico luchaba por emular como nadador a Claudia, excelente nadadora; Ramón Aguirre se ofrecía a Rosarito como profesor de natación.

Recurrencia a este espacio, símbolo de atracción-seducción, utilizado por Bocquet como marco natural asociado a la desinhibición del carácter de la cordobesa ²⁹. Lo prueba su representación, sonriente, en traje de baño en las dos ilustraciones en que aparece, primero junto al experto nadador (pág. 21) y, más tarde, entre sus brazos después del naufragio. (pág. 38). Sintomático tratamiento gráfico, el último, adecua a la expectación del grupo que desde la playa observaba los movimientos del atleta:

"Seguía con gran emoción la caza que la (sic) daba Aguirre. Era una gloria ver a aquel atleta nadar con rabioso esfuerzo. Al fin consiguió darle alcance" (pág. 37). El incorrecto laísmo no precisa el referente:

puede ser la lancha o la joven el *objeto de la caza*, al fin, alcanzado.

Junto al protagonismo del espacio marino, presenta esta secuencia una segunda novedad: es la única vez en la que aparecen personajes coro ("*Un grito de alegría salió del grupo de bañistas*".-Ibid) e incluso uno de ellos toma la palabra para tranquilizar a don Víctor; si bien se trata de la única intervención de este personaje, denominado de forma genérica instalado de forma ocasional en escena: "*Un marinero que allí estaba le dijo*:"

- *No se apure usted tanto caballero. La lancha, al fin, se detendrá y la podremos ir a buscar*" (pág. 36).

El grupo de anónimos personajes incorporados muestran, en fin, su cariño, su admiración. Y sobre sus voces y gestos, se alza una voz, la de don Víctor que emocionado abraza a Aguirre:

- *Ha salvado usted a mi niña. ¡Dios se lo pague, Dios se lo pague!*

- *También yo pienso pagárselo - murmuró Rosarito*". (pág. 40)

Declaración entre dientes que pone fin a la secuencia y al desarrollo de la historia del naufragio-salvamento.

En estas dos secuencias centrales las ilustraciones, a diferencia de las tres anteriores, con función marcadamente anticipativa, son casi simultáneas a lo relatado. La de la **cuarta**, recogida en la página 33, se encuadra en el "*lindo cenador*" y sus personajes son la grave Claudia y el simpático Perico. El pie destaca este contraste "*Perico, perfectamente tranquilo y sonriente la contemplaba sin pestañear*" (pág. 31). La de la **quinta** (pág. 39) representa la sonriente imagen de los otros dos jóvenes en traje de baño, su pie "*Tomó a su novia en brazos como si fuera una muñeca* (pág. 40)" remite a la página siguiente: el lector conoce casi el desenlace antes que el grupo expectante de la playa.

1.2.3. Desenlace previsible, final sorpresivo

En las **tres últimas secuencias** se van resolviendo y anudando los cabos sueltos de una forma absolutamente previsible. En la **secuencia sexta** (págs. 40-43) se clarifica la nueva situación que afecta a las dos amigas y en la que ambas están implicadas. Su antigua amistad; la previa aceptación por parte de las dos de las declaraciones de los nuevos novios en anteriores secuencias, y el tono eminentemente amable en que se han desarrollado los hechos, hacen suponer que será fácil el entendimiento entre ellas. Para dotar de interés a lo obvio se insiste, de nuevo, en el opuesto carácter de las jóvenes que lleva a Claudia a arrepentirse, hasta el punto de llorar abundantemente y dirigir sus pasos a una iglesia para pedir ayuda a la Virgen: "*La virgen le inspiró la resolución de confesárselo [a Rosarito] todo*" (pág. 41). Por contra la alegre cordobesa finge una escena de cólera ante la culpable declaración de la amiga. Contraste que, como en la primera secuencia, acaba en *reconocimiento* (besos, abrazos y risas por doquier) y con el común acuerdo de mantener las futuras bodas, aunque con distintos novios a los anunciados en las tarjetas, impresas y enviadas a los invitados al enlace. Queda pendiente salvar el único escollo, al parecer insalvable: convencer a la madre y al padrino.

La **séptima secuencia** (págs. 44-46, con ilustración en la página 45, es con mucho la más breve de todas) reúne "*en el citado cenador*" (pág. 44) a los cuatro "*traidores*" (pág.46) quienes acuerdan comunicar los nuevos planes a doña Claudia y don Víctor.

La **octava y última secuencia** (págs. 46-49) recoge las entrevistas anunciadas. Es la primera la de Claudia y Perico con "*la colosal matrona vasca*" (pág. 46). Su entrada sorpresiva interrumpe la lectura de "*la Vida Devota de San Francisco de Sales*" (Ibid). Perico, en consonancia con los pasatiempos píos de la madre, apela a su sentido de la caridad y piedad cristianas para convencerla y que dé su consentimiento a los nuevos proyectos. Su respuesta, sin embargo, es la de una frontal oposición fundamentada en el qué dirán :"- *¡Pero esto es un escándalo, un verdadero escándalo! ¡Qué se dirá en Irún de nosotros!*" (pág. 47)

La ineficacia de la apelación a principios religiosos da paso a palabras y gestos cordiales: la declaración filial "- *¡Perdón mamá!*" (pág. 47) unida a una pose entre patética y cómica del "*Zalamero andaluz*" (ibid) que hince su rodilla en tierra logran milagro. De la solución, en exceso rápida y con un

planteamiento algo arbitrario, parece ser consciente el narrador, quien con tono sincopado y, diríamos, cansino da por concluido el asunto: "*Todo quedó, en fin, arreglado*" (Ibid).

Esta primera entrevista ya fue anunciada al lector merced a la ilustración incorporada a la anterior secuencia. La figura sedente e hierática, la cómoda butaca, la mesita baja sobre la que reposa un libro, los dos jóvenes ante ella y de pie, informan con detalle del ambiente acomodado que rodea tanto a estos personajes como a los otros tres ausentes. Adquieren así sentido no solo la respuesta inicial de la "*matrona vasca*," sino también las devotas costumbres de madre e hija, como si tales convicciones fuesen tan hereditarias como el parecido físico.

El planteamiento de estas convicciones religiosas comunes a madre e hija aparece desprovisto de ironía o crítica; sin embargo la escasa lógica en el sentimiento de culpa de la joven (lo anotamos en la sexta secuencia) o esta reacción incongruente de la madre a argumentaciones piadosas recuerdan las acusaciones a las que hubo de enfrentarse Palacio Valdés tras la publicación de *Marta y María* (1883) y que le llevaron a incluir, en el prólogo de las siguientes ediciones, aclaraciones dirigidas a paliar torcidas interpretaciones sobre esta novela y su, presunta, interpretación libre de la religiosidad.

La segunda entrevista es la que cierra significativamente la **secuencia octava** y con ella se da fin a **Los Contrastes electivos**. Es su indudable protagonista el padrino de Rosarito y a través de él y hasta el final se evidencia el contraste sustentador de la novelita. Distinta es la reacción de D. Víctor "*como soy viejo, he visto mucho y no vivo en el limbo como la buena de doña Claudia*" (pág. 48). Como lo es discurso de disculpa y comprensión ante los nuevos acontecimientos a diferencia de la "*matrona vasca*". El apasionado de la literatura, estudioso de Séneca, Góngora y Goethe (así es retratado, recordemos, en la segunda secuencia, pág. 19) descubre además a los jóvenes "*el mentís*" que esta nueva relación (la de su sobrina y Aguirre), basada en el contraste, da a la teoría expuesta en *Las Afinidades electivas* por Goethe. Ante tal reflexión la espontánea, decidida y charlatana Rosarito propone el desenlace que quedó reseñado:

"- Pues, mira, padrino, si Goethe ha escrito una novela titulada *Las Afinidades electivas*, tú, que eres listo y has publicado cosas muy bonitas, podrás escribir otra que se titule *Los Contrastes electivos*." (pág. 49).

Clave para la identificación entre el narrador-autor de la obra leída con un personaje, con escaso protagonismo, hasta este momento y subrayado por la ausencia de su figura en las seis ilustraciones..

Desenlace, en definitiva, en puridad poco novedoso, pero sorpresivo para una novelita ajustada, hasta el último momento, a tradicionales y tópicos planteamientos. Significativo resulta, (lo apuntamos en páginas anteriores) que sea este último narrador-testigo el único personaje desprovisto convencional determinismo geográfico que planea sobre los demás actantes y que de entre los dos *maduros* sea el dotado con mayor capacidad intelectual y afectiva. Diferencias, sin embargo, que no implican transformación en el transcurso de la historia relatada; su tratamiento, en este sentido, resulta tan plano como el aplicado a los

cinco restantes.

En resumen, la linealidad del trazado de caracteres unida a los previsible de los acontecimientos, en **Los Contrastes electivos**, se adecuan plenamente a la escasa conflictividad, en todos los ámbitos, que caracteriza a las manifestaciones de cultura y que de forma permanente signa las obras de la última etapa del veterano novelista. Quede resumida la significación y alcance de este "*último vicioso cigarrillo*" con las palabras de otro colaborador de **La Novela de una Hora**, Benjamín Jarnés:

"Todo en él es campechano, sencillo, bondadoso [...] socialmente la obra de don Armando es irreprochable. Capaz de crear buenos esposos, excelentes ciudadanos, dignos padres de familia"

³⁰.

Juicio emitido en 1928 que bien puede ser aplicado a la novelita elegida ocho años más tarde por **Editores Reunidos** para lanzar al mercado una nueva colección de novelas cortas: la fama de su autor y su configuración como **novela rosa** pueden, presumiblemente, servir para despertar el interés de nutridos y variados sectores del público lector, en especial el de las potenciales lectoras de **La Novela de Una Hora**.

Por otra parte, esta modalidad narrativa de amable sentimentalidad con que se inicia la serie será retomada por los discípulos, confesos o encubiertos, del novelista asturiano. Tendremos oportunidad de comprobarlo en los comentarios dedicados a sucesivos colaboradores de **La Novela de Una Hora**.

NOTAS

1. Corresponde a la justificación que antecede a **Los Contraste electivos (La novela de una Hora**, nº 1, 6 marzo, 1936, pág. 11).

2. Hemos tomado este dato del **Prólogo**, sin firma, correspondiente a una edición de **José**, publicada como número extraordinario por **La Novela Mundial**, el 22 de diciembre de 1927.

3. Recordemos que el crítico de **El Correo** amén de iniciar **El Cuento Semanal** con su novela **Desencanto**, fue el artífice del primer capítulo de **Las Vírgenes Locas**. Colaborador del **Madrid Cómico** asistía a la tertulia madrileña del **Bilis Club**, lugar de reunión de otros autores (Luis Taboada, Eduardo de Palacio, Clarín), que prestaron su ingenio a esta novela colectiva. Nuestro Palacio Valdés también asistía a estos contubernios, sin embargo, y a pesar de ser anunciado por Sinesio Delgado como futuro colaborador no llegó a participar en el rocambolesco relato. El futuro famoso novelista, no parece sentirse a gusto, ya desde entonces (1886), en ambientes en los que no hubiese armonía, en la ácida visión crítica de su buen amigo de juventud, Leopoldo Alas, parece fundarse el distanciamiento de la madurez.

Sin embargo, no deja de ser sorprendente e injusto que el cariñoso, afable y educado Palacio Valdés, en sus declaraciones y obras memorialistas no tenga una sola palabra para Clarín como narrador. O lo ignora o alude a él, bien como crítico, bien como autor satírico.

4. En el papel de entrevistador, alternan junto a Artemio Precioso, Director Literario de **La Novela de Hoy**, Wenceslao Fernández Flórez y Mariano Tomás. Cfr. **I CONTEXTO DE LA NOVELA DE UNA HORA**.

5. **La aldea perdida** aparece como intertexto en la última novelita de **La Novela de Una Hora**, **Aquellos días de Octubre**, obra de R. Martínez de la Riva, su entrevistador en los años veinte. La referencia en boca de la protagonista, (de origen ruso y espía) incide en el reconocido prestigio del novelista español fuera de España: "*Yo no conocía Asturias. Nunca había estado en ella y solo tenía unas referencias literarias por una novela que había leído de vuestro gran novelista Palacio Valdés, que creo recordar se llama La aldea perdida*" (nº 18, pág. 45).

6. Con una ligera variante "*Escribe para darte gusto a ti y gustarás al mundo entero*", la cita de Emerson apareció también en otra entrevista realizada en 1919. Apuntemos (curiosa coincidencia) que fue su entrevistador en esta ocasión, Ramón Martínez de la Riva (el último de los autores de **La Novela de una Hora**) y que la referencia al autor norteamericano, que diecisiete años más tarde sirve para explicar el éxito de **La Aldea Perdida**, sirvió como argumento de originalidad frente a la tendencia naturalista de sus compañeros de generación: "*Así me libré de una porción de vicios que caracterizaban la literatura de aquella época*" (cfr. Ramón Martínez de la Riva "*La novela española*" en **El Libro de la vida nacional**, Madrid, Tip. Giralda, 1920, pág. 200). Una cita de Emerson, servirá como inicio de **El Número Uno**, obra de Pedro Mata, admirador confeso del "*Patriarca de las Letras*".

7. Aún en esta referencia al cigarrillo se transmite algo familiar y cotidiano en la vida del escritor. González Ruano en **Siluetas de escritores contemporáneos** (Madrid, Editorial Nacional, 1949, págs. 31-33) relata en una entrevista realizada en 1930 como, aunque era "*muy viejo don Armando. Tenía setenta y siete años*" (pág. 31) continuaba fumando: "*Había sido gran fumador y aún le consentían o se consentía dos buenos puros al día*" (págs. 32-33).

8. No aparece fechada ni la entrevista ni la novelita, tampoco hay referencias temporales que pudieran servir para su data.

9. Prólogo a la edición de **José** publicada como número extraordinario en **La Novela Mundial**, el 22 de diciembre de 1927, citado en nota anterior.

10. Sobre sus últimos momentos transcurridos en el Madrid republicano dan noticia, entre otros, Eduardo de Ontañón, (**Viaje y aventuras de los escritores de España**, México, Ediciones Minerva, 1942, págs. 79-83) quien considera que su muerte fue como su vida y su obra: "*... tranquila [...] acorde con su vida dulce e incolora [...] y después de haber escrito con tanta blandura todos esos episodios bobalicones y coloreados de su obra*" (pág. 83). Otra es la visión, sobre estos momentos finales, de Rafael Narbona: (**Palacio Valdés o la armonía**, Madrid, Victoriano Suárez, 1941): la muerte, también tranquila, no es sino el fin de una enfermedad agudizada desde septiembre de 1936, cuando al regreso de Madrid, desde El Escorial, es requisado el automóvil del novelista por lo que viene a convertirse en prisionero en su casa. Tristeza, melancolía, alimentos escasos; penalidades mitigadas por las visitas de los hermanos Quintero. La muerte llega al "*Patriarca de las letras españolas contemporáneas*", le sorprende "*sobre la cama blanca y fría de un sanatorio, en un Madrid sombrío, ensangrentado y hostil.*" (pág. 78).

11. Vid. **La Nueva Literatura. La evolución de la novela. IV** Madrid, Páez, 1927, págs. 16-28

12. Cansinos-Asséns, Rafael, op. cit. pág. 17. Los juicios del crítico sevillano, aunque en esta ocasión sean acertados, han de ser tomados con cautela. Así "*Este buen viejo de plácido rostro [que] es como un guarda jurado de todas las tradiciones*" (ibid. pág. 20) por sus presupuestos narrativos

de amenidad e interés tan cercanos al folletín, es comparado con "*Baroja, que por su rápida notación y su superficial psicología es un folletinista en la mayor parte de su obra*" (págs. 18-19).

13. En las gestiones para la concesión del Nobel a Palacio Valdés en 1927 tomaron parte el secretario de la Real Academia Española, Emilio Cotarelo, el rey Alfonso XIII, el dictador Miguel Primo de Rivera y el embajador español de Suecia. La tardanza en la recepción, por la Academia Sueca, de las proposiciones junto a la presentación para el premio de Concha Espina, Blanca de los Ríos y Zorrilla San Martín, dificultaron, sin duda, su concesión.

14. Cfr. **La Aldea Perdida**, Álvaro Ruiz de la Peña, Edit. Madrid, Espasa-Calpe, Austral, 1993, pág. 10.

15. De la primera edición de esta novelita se hicieron treinta mil ejemplares, según informa el estampado sobre fecha (10 de febrero de 1929) y lugar de impresión: Imprenta Helénica. Su precio: dos pesetas. El encargo le fue hecho por el editor madrileño Pueyo y la incluye en la "*Selección Pueyo*" que promete obras originales, de Azorín, Baroja, Concha Espina, Fernández Flórez, Gómez de la Serna, Insúa, León, Mata, Gregorio Marañón, Ossorio Gallardo, Oteyza, Palacio Valdés, Pérez de Ayala, Zamacois. Su editor le proporciona por esta colaboración un generosísimo anticipo: 15.000 pts., verdadera fortuna para el año 1928. Cfr. para este dato. **La Aldea Perdida**, op. cit. pág. 29. Este hecho nos lleva a pensar que también **Editores Reunidos** encargara al veterano escritor, retirado de las labores narrativas, **Los Contrastes electivos**. Desconocemos las repercusiones económicas que tal encargo le pudo proporcionar, pues (Cfr. **Diseño Editorial**) hasta la fecha no nos ha sido posible encontrar dato alguno sobre las finanzas de la Editora.

16. **Cara o Cruz** es menos convencional que **Los Contrastes electivos**. La historia relatada por un narrador-personaje Julio Samper amigo y contertulio de la Cervecería Inglesa (el Bilis Club); la referencia a otros escritores de la época (Luis Taboada) y el feliz matrimonio (como no) del fracasado dramaturgo con dos enanas cuñadas de un gigante, constituyen un "*capricho literario*" más sugestivo que el de **La Novela de una Hora**.

17. Pese a su vida retirada de reuniones y rencillas literarias, las puertas de D. Armando están abiertas para los entrevistadores: José María Carretero, González Ruano, Ramón Martínez de la Riva o Alberto Guillén. Todos coinciden en la imagen apacible de anciano cariñoso, amable, educado, sano, sonriente. Las más curiosas son las de Ramón Martínez de la Riva por ser el último autor de **La Novela de una Hora** y haber entrevistado, como joven que no merece tanto honor, al "*maestro de la novela españolista*" en 1918 (**El libro de la vida nacional**, art. cit. págs. 194-204) y la de Alberto Guillén (**La Linterna de Diógenes**, Madrid, Editorial América, 1921, págs. 33-40) en la que a la imagen común se suma la del anciano pueril y ególatra que emite juicios peyorativos sobre Galdós, Pereda, Valera, J. Picón, Baroja, Concha Espina y Emilia Pardo Bazán y que está obsesionado por su imagen extramuros. Prueba de ello la foto dedicada por su traductor sueco) "*Al maestro Valdés devotamente*", visiblemente expuesta, el ruego de que: "*No se olvide de decir usted que a mí me han traducido a todos los idiomas*" (pág. 39). Que la tal entrevista sea real o ficticia no le resta verosimilitud a las respuestas. Coincide en la percepción de su carácter vanidoso y en las ácidas críticas hacia sus coetáneos con las impresiones transmitidas por uno de ellos, Pío Baroja "*A mí desde el primer momento, me dio la impresión de que era un hombre muy vanidoso y que disfrazaba su suficiencia con un aire de modestia fingida*" (**Desde la última vuelta del camino. Memorias. Final del siglo XIX y principios del XX III**, Madrid, Caro Reggio, Editor, 1982, pág. 285).

18. En nota anterior señalamos el fenómeno del reconocimiento de lo esperado como ingrediente básico de la llamada literatura popular. Vid. los ensayos citados de Umberto Eco. **Apocalípticos e integrados...** y **El superhombre de masas**.

19. Vid. Manuel Tuñón de Lara, **Medio siglo de cultura española** Madrid, Tecnos, 1973³, pág. 295. Recoge las declaraciones realizadas por Palacio Valdés a **Diario de Madrid**, el 18 de noviembre de 1934, en las que da cuenta de sus ingresos como novelista; los mayores beneficios, **La Hermana San Sulpicio**. Obsérvese la coincidencia de fechas entre estas declaraciones y el estreno de la película con guión basado en esta novela. Estas declaraciones tienen además, interés por ser, cronológicamente, las más cercanas al año de publicación de **Los contrastes electivos**.

20. Aclaremos que para algunos de sus coetáneos las obras de Palacio Valdés ya eran anacrónicas. Recuértese el negativo juicio de Cansinos-Asséns, en tanto que anclado en la tradición y tan indigente de ideas como la "*clase social aburguesada*" para la que escribe (op. cit. págs. 19-21) o el de Eduardo de Ontañón aún más plástico. "*Lo malo de nuestro Palacio Valdés es que fue viejo desde su nacimiento [...] Fué ciertamente un escritor amable, pero así como un abuelo*" (op. cit. págs. 80-81). A ellos pueden añadirse los expresados a través de una encuesta publicada en **La Gaceta Literaria** en 1928. Entre los encuestados hemos elegido a A. Espina para quien el final adecuado es tirarlas a "la cisterna de la indiferencia. Empezando por aquella exquisita patochada que se llama **La Hermana San Sulpicio**"; y a Jarnés más mesurado en su juicio, aunque no exento de ironía: "*Socialmente la obra de don Armando es irreprochable. Capaz de crear buenos esposos, excelentes ciudadanos, dignos padres de familia*". Sobradamente conocidos son los de Baroja y Juan Ramón Jiménez quienes lo tildan como el más vulgar y ramplón de los realistas.

21. Vid. **La Aldea Perdida**, edición de Álvaro Ruiz de la Peña, Madrid, Espasa-Calpe, Austral, 1993, pág. 43.

22. Recordemos que Concha Espina es la única mujer mencionada en la nómina de colaboradores. A ella le es encargado, además de este primer capítulo, dar título a la **Novela Multiplicada**. Son factores añadidos, no gratuitos, para lograr el interés de los lectores. Para mayor información remitimos al estudio dedicado a **Cien por Cien**. En cuanto a la distribución de textos narrativos y de relleno pueden ser confrontadas las apreciaciones hechas en **Diseño Editorial**.

23. Es una de las obligaciones del autor para con el lector, señalada en el prólogo a **Los majos de Cádiz**. Otra es "*No fatigar al lector*" y la tercera "*Mantener sujeto su espíritu por lazos invisibles para hacerlo viajar sin sentido por un mundo imaginario*". Loables propuestas no conseguidas en la novelita que estudiamos.

24. Puede ser percibida en esta expresión de la ancestral consideración hispana sobre la deshonra del trabajo cierto deje de crítica irónica. Pero la crítica pronto queda sepultada al investir a este "*holgazán*" con una serie de rasgos, tan positivos, que lo convierten en una personalidad arrolladora capaz de cambiar todo y a todas.

25. El tema de la orfandad, común a las dos protagonistas, aparece exento del tono melodramático con que habitualmente se aborda en los novelones decimonónicos e incluso en obras, de autores más jóvenes que Palacio Valdés. Recuértese, en este sentido, el tratamiento dado a este tema, a través también de dos protagonistas, en **La Diosa nº 2**, novela realizada por Hernández Catá, José Francés, Concha Espina y Alberto Insúa comentada en el capítulo anterior de nuestro trabajo.

26. Las peculiaridades del "*acento andaluz*" quedan omitidas en el texto en los niveles gráfico, léxico y sintáctico. Llama la atención que, a la expresiva Rosarito, el narrador la haga hablar utilizando un leísmo ajeno a los hábitos idiomáticos de los dialectos meridionales: "*Si tu me acompañases iría a esperarle*". bien es verdad que pudiera tratarse de una confusión de los tipógrafos por cuanto en el pie de la ilustración aparece sustituido por **lo**.

27. **Testamento Literario**, Madrid, Pueyo, 1929, pág. 71.

28. Publicada en 1885, fue sin duda una de las novelas más cercanas al público popular femenino. Prueba de ello es su reedición en **La Novela rosa** en 1924 y en **La Novela Mundial** en 1927, colecciones, ambas, de quiosco y a un precio asequible.

29. La asociación de lo cálido y pasional con protagonistas sureñas por su frecuencia queda convertida en tópico. Lo vimos en **La tristeza del ocaso** y en **La Diosa nº 2**. Múltiples ejemplos ofrecen los millares de novelitas publicadas en colecciones populares. Y como tópico parece haber sido asimilado por los ilustradores: la seria Claudia es buena nadadora, sin embargo, en las cuatro ilustraciones que recogen su imagen no aparece en la playa, ni ligera de ropa.

30. Parte de la respuesta recogida en **La Gaceta Literaria** en 1928. La encuesta, promovida por su director, Giménez Caballero, recaba la opinión que le merece la obra de Palacio Valdés a "*escritores jóvenes*". El motivo, el setenta y cinco cumpleaños del novelista. Cfr. nota nº 19.

2.1. WENCESLAO FERNÁNDEZ FLÓREZ

El segundo autor elegido por **Editores Reunidos** para asegurarse la difusión de **La Novela de una Hora** fue el escritor coruñés Wenceslao Fernández Flórez, pues su nombre, al igual que sucediera con el de su antecesor, era bien conocido por los lectores de los años treinta. El inicio de su indudable popularidad se remonta a 1916, año en que comienza la serie de artículos de crítica parlamentaria que, con el título "*Acotaciones de un oyente*", fue publicada en las páginas del periódico **ABC**. Sustituía en esta labor a un consagrado cronista, Azorín ("*hombre de corazón entre todos los de la Generación del 98*") que lo recomendó a Torcuato Luca de Tena y a su no fácil sección: "*Impresiones parlamentarias*".

Abarcan estas informaciones de la vida parlamentaria desde 1916 a 1921 y de 1931 a 1935 ². Su estilo desenvuelto, rápido, directo; su sutil ironía, su personal enfoque de las sesiones y de los políticos le ganan pronto el reconocimiento de los lectores.³

A su popularidad como colaborador de esa importante plataforma de lanzamiento que era **ABC**,⁴ sigue su primer éxito como novelista: en 1917 **Volvoreta** recibe el premio **Bellas Artes** compartido con Pedro Mata - **Corazones sin rumbo**- y con su paisano, Francisco Camba, - **El pecado de San Jesusito** -⁵. Fueron los miembros del jurado: José Ortega y Gasset, Concha Espina ⁶, Ramón Pérez de Ayala y Emilia Pardo Bazán. Señalaba el anuncio editorial de **Volvoreta** que era obra del "autor de *Acotaciones de un oyente*, de **A.B.C.**" reclamo sumamente eficaz para atraer a los jóvenes seguidores de su labor como periodista político. Entre ellos merece destacarse el crítico Julio Casares, quien tras el encendido elogio a estas crónicas sobre la vida parlamentaria y apreciaciones muy favorables sobre la novela recién editada añade:

"Si Fernández-Flórez fuese un escritor "consagrado" por el público, o por media docena de amigos, o bien por su propia vanidad (este es el modo de "consagración" más frecuente entre los escritores contemporáneos), yo me limitaría a justificar las cualidades de su novela [...] Pero [...] lo veo todavía en el comienzo de su carrera literaria, y tengo la inmodestia de pensar que algo puedo ayudarle a conocerse y a buscar su orientación definitiva" ⁷.

Otro galardón, más prestigioso, seguirá a éste: en 1926 obtiene el **Nacional de Literatura**, compartido también, en esta ocasión, con dos de sus jurados anteriores: Concha Espina y Ramón Pérez de Ayala. Las novelas merecedoras: **Las siete columnas**, **Altar Mayor** y **Tigre Juan**, respectivamente.

En esta progresiva escalada de reconocimientos, le llega su elección como Académico de la Lengua Española el 27 de diciembre de 1934, (aunque su **Discurso de Ingreso** sobre **El humor en la Literatura Española** no lo leyera hasta 1945) y como tal es reseñado por **Editores Reunidos** en la página destinada al anuncio de "**VOLÚMENES PUBLICADOS**". Consigue de este modo superar nuestra colección el marchamo de calidad de sus predecesoras, merced al rango de **Académicos** de sus dos primeros

LOS GRANDES AUTORES CONTEMPORANEOS

W. Fernández Flórez

VOLVORETA



**el
libro
para
todos**

150

C. IBERO-AMERICANA DE PUBLICACIONES S.A.

Cubierta correspondiente al nº 1, 1929 (2ª edición).

colaboradores.

Otro nuevo galardón al año siguiente: Salvador de Madariaga, ministro de Instrucción Pública de un gabinete Lerroux, le otorga la **Banda de la República**.

El marco de popularidad de W. Fernández Flórez entre los años veinte se completa por sus colaboraciones en **revistas literarias** con relatos, la mayoría, inéditos . Un total de diecinueve títulos que van de **La piedad de la mentira** (1915) en **La Novela de Bolsillo** a abundantes colaboraciones en dos de las empresas de Artemio Precioso **La Novela de Hoy** y **La Novela de Noche** hasta 1929, en medio, las publicadas en **Los Contemporáneos** y **La Novela Semanal** entre 1916 y 1922.⁸ En esta última ocupa el número nueve en el orden de colaboradores (**Aire de muerto**, 1921) lo que indica su progresiva popularidad, sin duda, en aumento según prueba que en el **número dos** de **La Novela de Hoy** se publique **La caza de la mariposa** (1922) y que participe en dos Números Almanaque de la misma revista con **La fauna reciente** (nº 346, 1928) y **El hombre que se quiso matar** (nº 397, 1929)⁹. Una confirmación más de su protagonismo, en la **colección de las exclusivas**, viene dada por su papel como entrevistador en los "*A manera de prólogo*". Alternó en esta labor, según vimos, con Mariano Tomás (más tarde, **Director Literario** de **La Novela de una Hora**) y con Artemio Precioso, firmante, a su vez, de las numerosas entrevistas que preceden a los relatos del escritor gallego publicados en **La Novela de Hoy**. De entre ellas hemos elegido la correspondiente a **El Fantasma** (año III, 11 de Enero de 1924, nº 87) por considerarla bien representativa del carácter escurridizo y burlón del entrevistado, así como de esa pose señorial-caballeresca que provocará el asombro y exasperación de sus entrevistadores en los años cuarenta-cincuenta.¹⁰

Se inicia la entrevista de Precioso con el reconocimiento de una actitud hacia lo crematístico poco frecuente, al negarse a aceptar el pago por adelantado de una novela que había de entregar a los pocos días, aun cuando sólo contaba con "*unos reales*".¹¹

" " es en cuestiones de dinero de una delicadeza que no dudo en calificar de exagerada. Fernández Flórez se permite el lujo de conducirse, en lo referente al vil metal, con la misma corrección exquisita de un millonario londinense" (págs. 3 s.n.)

Y aún persiste en esa actitud por cuanto

*"Ahora mismo ha impuesto como condición sine qua non, para publicar **El Fantasma**, una peregrina: la de no cobrar ni un solo céntimo. ¿Por qué? Aunque él lo niega, aunque dice que no con toda la seriedad de su humorismo trascendente, yo sé que Wenceslao quiere, con este rasgo, corresponder a atenciones minúsculas, insignificantes y vanas que yo, sin querer, he podido tener con él" (págs. 3-4).*

Las aludidas atenciones sin importancia es más que probable que se refieran a haber cedido su dedicación en **exclusiva** a las empresas de Precioso; entre ellas la **Editorial Atlántida**, encargada de la

publicación de "*Obras de W. Fernández Flórez*" a "*Cinco pesetas cada volumen*" (de **La procesión de los días** a **El secreto de Barba Azul**) según consta en la contracubierta de este mismo número destinada a publicidad de la editorial.

En cuanto al aspecto irónico y burlón de su personalidad queda refrendado por lo siguiente: preguntado sobre el concepto que le merece la novela galante, contesta que "*es preferible vivirla a escribirla*" (pág. 5), puntualiza, que "*si la obra de arte necesita una página cruda, franca, sincera, el autor debe escribirla. El arte no puede ser gazmoño*" (ibid) y que su indignación va dirigida hacia "*los libros simplemente torpes*" (ibid) que vendidos en las farmacias, perderían su atractivo pornográfico. El broche a estas consideraciones no deja de ser sintomático:

"Y aún diré que más de una vez he pensado que en lo sexual y en las ideas derivadas de lo sexual podría hallarse una novela graciosamente burlona. Pero no la escribiré nunca" (pág. 6).

Nunca, bien incierto, pues en este mismo año, ¹² en **La novela de Noche**, publica su **Relato inmoral**, parodia de las costumbres eróticas de los españoles y, por consiguiente, de la novela galante.

El componente escurridizo y de indefinición ideológica que tanto molesta a defensores y detractores, queda también patente en esta entrevista.

Preguntado por sus ideas políticas, responde:

"... no las puedo expresar con un solo mote, porque no están totalmente incluidas en una de esas herméticas casillas clasificadora en las que tantos hombres enjaulan con placer sus ideas. Quizás me aventura a afirmar que soy un socialista... heterodoxo. La explicación de esta heterodoxia sería inoportuna" (ibid).

Se acompaña esta imprecisa definición con sus opiniones sobre el matrimonio: no puede ser partidario de él "*-En un país como España que no tiene implantado el divorcio*" (Ibid). Y con las, en apariencia, infundadas razones de su pesimismo: ni su juventud, salud o saneada economía, sirven para desterrar el descontento, propio de un espíritu crítico que le hace observar "*la farsa desde mi butaquita, y me digo: "encuentro que todo esto tiene escaso sentido; no obstante, costaría poco trabajo hacer que la vida fuese algo mejor y más razonable"*" (pág. 6-7). Descontento crítico que más adelante le hace verter su escepticismo sobre lo inviable de una política de amparo a los escritores: "*- Es inútil hablar de eso. Los gobernantes españoles, los de ayer, los de hoy, y seguramente los de mañana no leen. Pero ellos pasarán, y las páginas en las que los ridiculizamos durarán más tiempo*" (pág. 7).

Se completa este intencionado boceto biobibliográfico con la supuesta venganza del editor al descubrir su secreto mejor guardado: "*Fernández Flórez es, sin duda, el escritor que más cartas de mujeres recibe y uno de los hombres más afortunados con ellas que he conocido*". Hemos calificado como supuesta a esta venganza por cuanto ella forma parte del reclamo de la entrevista, dirigida ahora de forma patente, a despertar el interés de futuras consumidoras.

La popularidad derivada de la colaboración en colecciones populares de W. Fernández Flórez queda, por las razones expuestas, adscrita a la revista que tuvo mayor difusión e influjo en los años veinte, en la época en que fue dirigida por Artemio Precioso: el abandono del novelista albaceteño en la dirección de **La Novela de Hoy** ¹³ parece correr paralelo a cierto vacío en su producción de novelas cortas. Ello no es óbice para que sea reclamada su participación en el **Número Almanaque** del año 1929, cuando la colección fundada por Artemio Precioso ha pasado a la todopoderosa **CIAP**; ni que, en el mismo año, **Volvoreta** sea anunciada como obra ya publicada en una de sus colecciones populares, **El libro para todos** ¹⁴ ideada con el noble propósito de "*divulgación de las grandes obras literarias*", merced al descenso del precio de "*CINCO pesetas a SEIS reales*".

Su cese en la producción de nuevos relatos cortos viene, en definitiva, condicionado por el agotamiento del **modelo Zamacois** y por la decadencia de las revistas que le dieron acogida. Sin embargo, tal vacío, no supone, en modo alguno merma de su popularidad: amén de las reediciones conjuntas de algunos de sus relatos en volúmenes de mayor extensión, de la reedición continua de sus novelas largas y de la publicación de otras nuevas; desde 1927 su nombre aparece asociado a otro **medio** popular del momento: **el cine**. En este año accede a escribir un guión original para una película, **Una aventura de cine**, protagonizada por el galán de cine mudo Juan de Orduña. Se convierte así en uno de los primeros escritores españoles que acepta, de buen grado, colaborar para el **arte nuevo**.¹⁵ En los años treinta vuelve a la pantalla con una adaptación, **Odio** (1933), una de las primeras sonoras realizadas en nuestro país y con **El malvado Carabel** (1935) con guión de Edgar Neville. ¹⁶

De lo expuesto hasta ahora puede deducirse, por una parte, que la elección de W. Fernández Flórez como número dos para **La Novela de una Hora**, estaba plenamente justificada por su indudable fama y popularidad en 1936. Por otra, que su colaboración para **Editores Reunidos**, al romper con seis años de vacío editorial de relatos breves inéditos, independientes, supone un factor añadido de atracción y curiosidad para el gran público.

2.1.1. El autor y la crítica

La figura de Wenceslao Fernández Flórez ha despertado los más dispares juicios y en todos ellos, sean de un signo u otro es perceptible el papel ideológico que la crítica desempeña. Bien es verdad que no existe discurso aséptico pero este axioma se hace aún más palpable cuando el discurso crítico se proyecta sobre unas obras con una trayectoria ideológica fluctuante y aun en bastantes momentos con una dosis de camuflaje que provoca desconcierto, inquietud, exasperación.¹⁷ En el escritor gallego se reúnen una serie de circunstancias que al modo orteguiano marcan la evolución de su visión del mundo, proyectada, sin demasiado tamiz o con el de su humor trascendente en sus obras. Su origen céltico (cuna de humoristas), la vivencia de la primera guerra mundial, la de la II República española, la de la guerra civil y la de la

dictadura franquista pesan de forma indudable (nos atreveríamos a decir) más sobre su obra que sobre su forma de vida, ajustada siempre a los cánones de la burguesía. Desde su nacimiento (1879?-1885?) cuya fecha aún está por determinar ¹⁸ hasta su muerte (1964) fue Fernández Flórez un "*hijo de familia bien*" ¹⁹. Sus años de infancia, adolescencia y juventud transcurren en su ciudad natal. En estos años, el propio autor, se nos presenta ²⁰ como lector impenitente de obras tomadas de la amplia biblioteca paterna, como escritor precoz, como médico frustrado a causa de la muerte de su padre y como colaborador y director en periódicos gallegos. Breve época de penuria a su llegada a Madrid (1915) y, en poco tiempo, periodista y autor de reconocido prestigio (1916 - **Crónicas...** 1917 **Volvoreta**). A partir de este momento puede considerarse que: "*En lo más superficial su imagen fue siempre idéntica [...]: atildamiento en el vestuario, pequeños vicios selectos [...] sociabilidad intensa pero que excluía la confianza, empedernida soltería, profunda devoción por su madre.*" ²¹ Sin embargo, esta uniformidad externa de su existencia no se compadece con similar identidad en su obra, pues si bien pueden ser señaladas recurrencias que afectan a temas, personajes e, incluso, técnicas narrativas, también es cierto que varían los enfoques por cuanto el resultado es una obra de suma complejidad.

Suelen señalarse tres etapas en su labor novelesca. Una primera en la que predominan el lirismo y la realidad enmarcados entre **La Procesión de los días** (1915) a **Ha entrado un ladrón** (1920).

La segunda, su época de plenitud, signada por lo que él mismo definía como **humor transcendente** y por una reiterada tendencia a la **parodia**. El cambio viene motivado por la necesidad de mostrar su disconformidad con la injusticia, móvil del mundo, tras la primera guerra mundial. A ella aludía en la entrevista (la citamos en páginas anteriores) para **La Novela de Hoy** al considerar que **El secreto de Barba Azul** es su obra preferida por ser

"la condensación de mis ideas acerca de los fines humanos [...] Es mi primera novela de humor, y en la que quise poner más amenidad y más fuerza de pensamiento. Proyecto otra de análogo tono. Se llamará Las Siete Columnas". ²²

y sobre esta idea volverá en el año 1940, en el prólogo a las **Novelas del Espino en Flor** ²³. Aquí alude a cómo el impacto de la guerra europea le indujo a un planteamiento generalizador y aparentemente desconexo de sus relatos y a aplicar una técnica de humor, por reducción al absurdo, que condujese a la descalificación de tanto desajuste e insinceridad. En estos años deriva pues su pesimismo hacia un desolado nihilismo, probable germen de otras novelas en las que subyace ²⁴ el anticomunismo del autor es patente. Sobre ello alerta Cansinos-Asséns, quien después de calificarlas como "*novelas magistrales en que culmina el humorismo de Fernández Flórez*" y tras una exposición condensada sobre la retórica del humor aplicada a las dos obras citadas, cierra así el elogioso comentario a **Las Siete Columnas**:

"Su intención no se limita a mostrar con simpática y condolidada sonrisa la fatalidad del pecado en la tierra, sino que toma el cariz bélico de una obra de combate contra la utopía comunista [...].

Las Siete Columnas es una nueva versión menos afortunada de El secreto de Barba Azul y marca una parada en el reloj del novelista" ²⁵.

Bien por esta advertencia de un crítico que hasta este momento ha acogido muy favorablemente su obra (desde **La procesión de los días** a **Volvoreta**) bien porque esta vena generalizada, con peligro de muñequización, queda agotada con estas dos novelas; lo cierto es que el reloj del novelista, echa a andar utilizando en sus novelas extensas un recurso usado con anterioridad en las breves: la parodia, y es en esta etapa paródica en donde ha de ser situada la doblemente original novelita **Un cadáver en el comedor** como burla de la **novela de policía**, según veremos.

En efecto, la clave paródico-bufa de la novela sicalíptica está en la base de **Relato inmoral** (1927) ampliación de la versión publicada en **La Novela de Noche** (1924). De manera algo más sutil, a la parodia de la novelística bélica que llenó los escaparates de las librerías de los años 20 y, más en concreto, a **La media noche. Visión estelar de un momento de guerra**, novela corta de Valle-Inclán publicada en 1917²⁶ responde **Los que no fuimos a la guerra** (1930), versión ampliada de **Al Calor de la Hoguera** (**Los Contemporáneos** - 1916-). **El hombre que compró un automóvil** (1932) ridiculiza a los movimientos de vanguardia, en especial al futurismo y su culto a la velocidad; este rechazo a las innovaciones vanguardistas tiene como precedente **La seducida** (junto a otros cuatro fue publicado con el título **Por qué te engaña tu marido** - 1913-) relato breve en el que se critica una organización narrativa basada en elementos dispares e incongruentes, propia de la llamada **novela deshumanizada**. Esta etapa, en fin, la de mayor creatividad narrativa es en la que se localizan sus relatos cortos más acabados y perfectos (**Unos pasos de mujer**, **Huella de Luz**, **La casa de la lluvia**) y coincide sintomáticamente por una parte, con el cese temporal de sus **Acotaciones**... y, por otro, con una visión del mundo escéptica y desengañada que le lleva a delatar vicios y costumbres nacionales; la injusticia y el horror de la guerra, desde el enfoque distanciado del "*humor trascendente*".

Con la proclamación de la II República llega la segunda serie de sus **Acotaciones** y, en una de las primeras, el cronista señala:

*"Todo cambió en el mundo desde la gran guerra. se escribe de otro modo, se pinta de otro modo... pero la oratoria parlamentaria continúa igual. Los hombres hablan de la misma manera barroca, insistente, copiosa, difusa, enemiga de nuestros nervios, injuriante para nuestra comprensión"*²⁷

El desarrollo de los acontecimientos en los años siguientes no hará sino acentuar el antiparlamentarismo tolerante de estas primeras crónicas que acabará desembocando en una época de relativo y obligado silencio como periodista político. Sus razones aparecen apuntados en los últimos artículos recogidos en **Impresiones de un hombre de buena fé**: la celeridad y rudeza de los acontecimientos le hacen decir: "*Los comentaristas sobran. Hacen falta ciudadanos de acción y cerca de ellos, los reporteros que cuenten lo que hacen*" ("Literatura política, 2 de abril de 1936). En el siguiente artículo ("El redactor de

Sucesos", 21 de abril) advierte de nuevo sobre la inutilidad del comentarista político porque

"Un odio triste, creciente, una intolerancia endurecida e intolerante, sustituyen la capacidad de discurrir. Ya se han dicho todas las palabras que debían ser pronunciadas.

Es inútil escribir. Uno deja correr la pluma por la inercia de tantos años, pero melancólicamente convencido de que, entre todos los hombres que intervinimos en la tarea de llenar estas páginas, no hay nadie que importe menos que nosotros [...] tenemos la pretensión de influir en la historia, de guiarla, de conducirla, modificando las costumbres humanas. Y ahora se han quedado las riendas en nuestras manos, como lo que son: tiras de papel cubiertas de garabatos" ²⁸.

Expresión gráfica de su nihilismo exacerbado y premonitorio del fatal desenlace ante tanta intolerancia y odio. Este relativo silencio como comentarista político parece ²⁹ correr paralelo a un vacío en su tarea narrativa, quizá porque

"No es tiempo de ironizar, ni de dogmatizar, ni de discernir. Menos que nada, de ironizar, porque cada ocasión requiere su tono y el de esta es hosco. Se ha abierto para la ironía la cárcel de un paréntesis que no podemos todavía saber cuándo se cerrará" ³⁰

Sin embargo, paradojas del azar, de fechas cercanas a estas opiniones es su doble colaboración para **La Novela de una Hora: Un cadáver en el Comedor** se publicó el 13 de marzo de 1936 y el décimo tercero y último capítulo de **Cien por Cien**, el 26 de junio del mismo año. Posible es que en la primera no coincidan la fecha de edición con la de redacción, no así en el capítulo de **La Novela Multiplicada**, pues la propia naturaleza de la *"interesantísima experiencia literaria"* basada en tender una trampa al sucesor exigen simultaneidad cronológica. ³¹ Aclaremos, no obstante que estas dos colaboraciones están impregnadas del desengaño fatalmente destructivo acorde con las opiniones vertidas en estos artículos.

La tercera etapa narrativa de Fernández Flórez se inicia en 1939, y en estas fechas, una vez más, las circunstancias: guerra civil y dictadura franquista se proyectan en sus novelas, en las que, al decir de Sanz Villanueva:

"El narrador escéptico y distanciado de la anteguerra se precipita por la senda de una visceralidad nada artística". ³²

El resultado, **Una isla en el mar Rojo**, ³³ basada en su *"vivencia"* como refugiado en la Embajada Holandesa y **La Novela número trece**. Etapa en fin de lento declive encubierto por el lugar privilegiado que ocupaba en el menguado parnaso de la inmediata posguerra. Estos momentos de clara fobia anticomunista son remontados en 1943, año de publicación de **El bosque animado**. Apunta J.c. Mainer como

"Todo hace pensar que algo debió suceder, entre los días agitados del final de la guerra y la redacción de nuestra novela, para que el escritor buscara el lenitivo del ánimo que supone el regreso a un mundo infantil y mágico bajo el que sobreviven las formas y los temas de su primera

manera narrativa" ³⁴.

Retorno, para Sanz Villanueva, como síntoma de

"un escepticismo que opta por la alternativa extremada de la pura evasión. Tampoco los nuevos tiempos debieron de gustar mucho a un espíritu crítico que ahora ya no puede o no quiere ejercer la habilidad que le era más natural" ³⁵

Aunque esta tercera etapa rebasa los límites cronológicos de nuestro trabajo, hemos querido, siquiera rápidamente, pasar por ella por cuanto consideramos que en la valoración de la crítica ha influido esa *"visceralidad nada artística"* de sus novela de la inmediata posguerra. Ciertamente es, aún en su etapa de denuncia, que las tesis defendidas en sus obras más trascendentes (e incluso en las menores) pierden su fuerza en unos finales tan poco convincentes, que a nadie conforman por su indefinición ideológica; no lo es menos que su postura personal de no oposición a las dos dictaduras (la de Primo de Rivera y la de Franco) y su crítica a la República, lo sitúan en el grupo de los no disidentes, con la connotación negativa que esto conlleva. No obstante, tal vez, esto podría habersele disculpado. Mucho más difícil resulta justificar o aceptar que su silencio no se prolongara en unos momentos tan *"hoscos"*, cuando menos, como los de abril del 36 y, por consiguiente poco propicios al discernimiento o la ironía. Este no callar a tiempo lo valió, en fin, el desdeñoso silencio de la crítica académica, levantado por Entrambasaguas al incluirlo entre los mejores novelistas contemporáneos. Le siguió Eugenio G. de Nora al considerar que siendo uno de los escritores más leídos de España era de los más desconocidos; desconocimiento que había llevado a encasillarlo como humorista, cuando el humor es sólo un ingrediente narrativo y éste no es *"festivo"*, sino *"trascendental y filosófico, informador de una visión honda, desolada, personal y amarga del mundo y de la vida"* ³⁶. José Carlos Mainer, en el transcurso de más de veinte años ³⁷, ha transmitido los más acabados y certeros estudios sobre Wenceslao Fernández Flórez y su obra. Y en fechas recientes (1985) con motivo del centenario de su nacimiento se editó un catálogo como muestra de la exposición organizada al efecto, donde se reúnen una serie de ponencias que muestran al autor en sus diversas facetas creativas. Por encima del obligado tono elogioso que estas celebraciones y publicaciones concitan se percibe un propósito de acercamiento imparcial al quehacer del autor gallego. Permítasenos sintetizarlo en palabras de Mainer:

"Cien años después de su nacimiento, parece urgente restituir a Wenceslao Fernández Flórez esa complejidad que ocultó su éxito fácil y que, en no parva medida, decidió camuflar él mismo".

Para terminar, señalemos que, la disparidad de criterios en el enjuiciamiento de su obra, se transforma en unanimidad al valorar su maestría en el arte del relato corto. Veámosla aplicada a **Un cadáver en el comedor**, novela corta escasamente citada por la crítica.

2.2. UN CADÁVER EN EL COMEDOR

(Novela de policía)

Anunciada en la contracubierta del número uno como

"La primera novela policiaca del maestro de humoristas. Interés, ironía y un desenlace, deliciosamente original",

Un cadáver en el comedor se publica en el número dos de **La Novela de una Hora**, fechado el 13 de marzo de 1936.

Su extensión es de 57 páginas; las cinco finales, hasta llegar a las 64 prefijadas, quedan cubiertas por el segundo capítulo de **Cien por Cien** a cargo de Eduardo Zamacois, anunciado como continuador de la **Novela Multiplicada** al final del capítulo primero (número anterior). Los nombres sumamente populares de estos dos autores pretenden, sin duda, dotar a este segundo número del atractivo necesario para *atrapar* definitivamente a los lectores.

Se acompaña la **Novela de policía** de cinco ilustraciones realizadas por Bocquet; cuatro interiores, más la de cubierta. No quedan páginas libres para presentación del autor, innecesaria, pues el "*maestro de humoristas*" es suficientemente conocido (en sus supuestas intimidades) para el asiduo a la lectura de colecciones de novelas de quiosco, gracias a las *revelaciones* que divulgó **La Novela de Hoy**.

Por lo que se refiere a la ausencia de páginas finales de propaganda de fondos editoriales, queda plenamente subsanada por la publicidad encubierta, tras la calidad, de los colaboradores de **La Novela de una Hora** probada, sobradamente, con la doble colaboración excepcional de este segundo número.

La anunciada como "*primera novela policiaca*" de Wenceslao Fernández Flórez no sólo es la primera, sino que será la última. En este sentido, el adjetivo aplicado con fines publicitarios a su final bien puede aplicarse a la novelita en su conjunto: Original es, en efecto, ateniéndonos a su trayectoria novelesca. No obstante, tal originalidad no implica ruptura absoluta con anteriores o posteriores relatos (breves o extensos) por cuanto en éste persisten técnicas narrativas, recursos de humor y temas profusamente utilizados, en especial, en las obras de su época de plenitud.

2.2.1. Argumento y parodia

La historia relatada se adecua a los presupuestos de la intriga de la novela negra. Se inicia la acción a altas horas de la noche, en una casa madrileña escasamente alumbrada y con multitud de recodos. Un furtivo personaje, al parecer un ladrón, deja ver momentáneamente su silueta. Todos los habitantes de la casa, -familia Maldonado y criados- inician la búsqueda del misteriosamente desaparecido ladrón y, en su lugar, lo que encuentran es **un cadáver en el comedor**. Planteado el caso, siguen las investigaciones pertinentes para esclarecer las razones del crimen y dar con el/los asesinos.

El encargado de la investigación es el inspector Ferrer que tiene como ayudante a un actor de comedias policíacas -primera clave burlesca- experto en el descubrimiento de enigmas tan sin sentido como el planteado ahora. Uno es el del crimen *reclamo* realizado por un empresario teatral, ante la escasa acogida de una comedia; otro el de un funcionario que mandaba envenenar azucarillos para producir vacantes en las



Cubierta correspondiente al nº 2, 13 de marzo, 1936.

que colocar a sus amigos. Lo absurdo de los casos resueltos constituye el segundo indicio paródico.

Un segundo crimen viene a complicar la intriga: aparece otro cadáver (en otra habitación de la casa) el de Gabriel, el fiel criado quien, supuestamente tenía información sobre el primer hecho luctuoso. Esta segunda muerte cierra una de las vías detectivescas y va precedida, a su vez, de otra fugaz y casi fantasmagórica aparición: un hombre que sólo deja, ahora, palpar su cabellera.

Tres días más tarde se relata el encuentro de Erasmo Téllez, el actor, con unos hombres en el **Bar Trece** situado en el extrarradio madrileño, lo que permite la incorporación a la historia de personajes prototípicos del género negro, pistoleros mercenarios. Lo estereotipado de estos nuevos personajes, unido a ciertos efectos cómico-reflexivos, los convierte en otro elemento paródico añadido a los dos anteriores. El motivo de tal encuentro no era otro que el de descubrir al misterioso y furtivo visitante de la casa; pero, nuevamente, el hombre del gabán negro vuelve a desaparecer ante los ojos del sagaz investigador.

Mientras tanto los Maldonado se han trasladado a un hotel, huyendo de los continuados sobresaltos que su casa les proporcionaba y del acoso de los periodistas. Allí los visita el preclaro cómico tras conocer por el inspector que el arma homicida estaba envenenada. Lo exótico del veneno (solo conocido por algunas tribus indias) alerta al lector a la par que constituye un efecto paródico más, por alusión a los extravagantes planteamientos para complicar la intriga o para dar solución al enigma planteado.

En la habitación del hotel, Erasmo Téllez pregunta al matrimonio si pueden identificar a alguien que les tenga enemistad. La respuesta viene formulada merced al relato de una historia acaecida el verano anterior en Biarritz, protagonizada por la hermosa hija de los Maldonado, Elena, y un príncipe ruso. Historia de espionaje que acaba, otro más, con el cadáver del espía flotando en el mar. La configuración previa de la narradora de los hechos, doña Herminia, como un personaje estrambótico y grotesco convierte esta nueva facecia en un elemento paródico añadido a los anteriores.

Finalmente la resolución de los enigmas planteados corre a cargo del **personaje inteligente**, el actor de comedias policíacas. Cita por carta a todos los personajes vivos en la habitación del hotel y allí les revela que *"el único causante de todo"* es *"el autor de la novela misma"* quien, en el Café Castilla, *"está escribiendo la novela policiaca 'Un cadáver en el comedor'"* (pág. 59). La rebelión de este personaje inteligente, al modo de los de Pirandello y Unamuno hace que el mundo de ficción se desvanezca en la nada. Y con este fin metanarrativo culmina la parodia de la **Novela de policía**.

El indudable tono burlesco de **Un cadáver en el comedor** remite a anteriores novelas breves de W. Fernández Flórez convertidas en extensas con posterioridad según apuntamos en páginas anteriores. En el caso de la publicada en el nº 2 de **La Novela de una Hora** tal transformación de breve en extensa no llegó a realizarse por lo que representa una singular excepción en su trayectoria novelesca. De esta originalidad, aunque referida a la innovación que supone la parodia al género policiaco, hay constancia en nuestra novelita a través de la confesión del personaje rebelado contra el autor: *"Reconozco que es la primera vez que sucede*

así en una novela de policía" (pág. 58).

Advirtamos, sin embargo, que existe una proyección de este tratamiento metanarrativo, aplicado de forma sorpresiva, como final asimismo, en el **capítulo XIII de Cien por Cien**, solo que en la **Novela Multiplicada** la parodia, según vimos, va dirigida a los excesos e incongruencias de las novelas escritas por distintos autores. Cambia pues, el objeto de la burla, pero queda como constante la técnica narrativa aplicada: la resolución a través de la voz de un paranarrador investido de suma inteligencia (caso de Téllez) y de pleno conocimiento (el conserje del teatro Monsalva, lector de **la Novela de una Hora**). También en el nihilista final puede ser observada una significativa recurrencia, la desaparición de los personajes, aunque los medios sean distintos. En **Un Cadáver...** es el desenmascaramiento de la ficción literaria con apariencia de verdad la definitiva causa de la desaparición del mundo creado: personajes, escenario; "*Y no quedó nada*" son las palabras finales. La desaparición de la **Novela Multiplicada** viene condicionada por el suicidio de cada uno de los personajes, incluido el del paranarrador, de modo que al morir "*el cien por cien de los personajes*", desaparezca también, la posibilidad de continuar la enloquecida historia.

Las significativas recurrencias entre dos las ficciones del novelista gallego nos permiten suponer que la fecha de redacción de la novelita fuese cercana a la de su publicación, pues lo que no ofrece duda alguna es la casi simultaneidad producción-edición del capítulo XIII de **Cien por Cien**.

Aún puede señalarse un factor de intertextualidad más amplio que el referido al lugar de (**Un cadáver en el comedor** en el conjunto de las novelas de Fernández Flórez. Se trata de la interdependencia entre esta novelita y los tres capítulos de **Cien por Cien** que preceden al último. Así, la conversión de los atracadores (los cuatro enemigos públicos) en gangsters y pistoleros a sueldo en el capítulo de Emilio Carrere (décimo); o las interferencias novela-teatro-cine en los dos siguientes a cargo de Roberto Molina y Ramón Martínez de la Riva (con alusión, también, a la rebelión de los personajes pirandellianos) apunta a la adopción, por referencia, de similares personajes y situaciones a los presentados en la parodia a la **Novela de Policía**. La intertextualidad entre las dos novelas sirva como otra prueba más del carácter endogámico que signa a los últimos capítulos de **Cien por Cien**.³⁸

2.2.2. Estructura y técnicas narrativas.

El esencial soporte narrativo de **Un cadáver en el Comedor** está constituido por los acontecimientos; los personajes y escenarios no serán sino esbozos que permitan situarlos. Esta configuración esquemática es, sin embargo, uno de sus logros narrativos pues permite el apunte rápido que viene a subrayar el efecto enigmático y misterioso propio del género negro a la par de adecuarse a la exigencia de condensación del relato breve.

Queda dividida la novela en cuatro capítulos, marcados por números romanos. El primero y el último de similar extensión (unas diez páginas) y constituidos por una sola secuencia. Los dos centrales se

subdividen, cada uno en dos secuencias. El más extenso es el III unas dieciséis páginas, los tres restantes presentan una extensión similar (unas diez páginas).

En cuanto a la distribución de los acontecimientos responde a la clásica secuenciación de planteamiento, nudo y desenlace.

Los acontecimientos misteriosos.

En el capítulo I (páginas 3-14) se plantean tres claves del enigma cifradas, la primera en: "*dos ojos grandes, negros y tristes*" que observan al recién llegado (D. Andrés Maldonado) "*entre los calados de la mirilla de cobre*" (págs. 4 y 5), cuando se disponía a abrir la puerta de su casa.

Más adelante, se describe, ya en el interior del domicilio, la aparición del propietario de los ojos grandes, negros y tristes, ante los aterrados del dueño de la casa:

"En la sombra del recodo acababa de ver surgir a un hombre que avanzaba silenciosamente hacia él.

Clavado en el suelo por el terror, todos los detalles de aquella aparición se fijaron para siempre en su memoria. El desconocido iba envuelto en un estrecho gabán negro; era alto y de una impresionante delgadez; bajo el ala caída del sombrero, las pupilas brillaban como si recogiesen la luz, en el rostro largo y pálido; los brazos caían con tal desmayo que se podrían suponer vacías las mangas del gabán si en su extremidad no blanqueasen las manos. Aquel hombre miró a don Andrés con una extraña mirada en la que no había odio, ni ira, ni temor, ni sorpresa" (pág. 7).

La segunda clave se corresponde con el hallazgo de otro visitante desconocido, inoportuno y espantoso: el cadáver, sentado en la butaca del comedor que solía utilizar D. Andrés:

"No había en él nada de terrible: nada más que una cosa terrible.

Su cara mofletuda, afeitada, tenía una expresión absorta. Sus brazos se doblaban sobre un vientre orondo. Sobre su cráneo, casi calvo, un mechón de pelos se alborotaba como humo que fuera a desprenderse.

Pero en sus ojos abiertos y abultados, que parecían ir a desprenderse y caer, se había cuajado todo el terror y todo el frío de la muerte" (pág. 13).

La tercera, con la que se cierra el primer capítulo, es una llamada telefónica a la que acuden Elena (hija de los Maldonado) y Gabriel (el fiel sirviente). El mensaje emitido a través del hilo telefónico es recogido por el criado. Tal mensaje queda en suspenso, solo hay constancia del brusco cese de la comunicación y de la necesidad de avisar a la policía.

Tres ilustraciones recogen estos tres momentos clave: la de cubierta presenta la figura del cadáver del comedor descrita en página trece, aunque Bocquet (el ilustrador) la somete a una serie de transformaciones para desposeerla de sus posibles rasgos repulsivos: no es "*calvo*", ni "*mofletudo*", ni tiene

el "*vientre orondo*". Mantiene, por contra, todos los rasgos asociados al enigma: brazos caídos, ojos muy abiertos. Su función es claramente relevante-apelativa en tanto que recoge el momento nuclear de la novela con el fin de llamar la atención de sus futuros lectores. En esta ilustración de cubierta se utiliza, además, una técnica de acumulación pues junto al cadáver aparece un teléfono de gran tamaño, de color negro y, sobre el auricular, reposa una enorme mano enfundada en un guante, también negro, alusivos al misterio y al mensaje telefónico que da fin al capítulo.

La primera ilustración interior, insertada en página 15, recoge otro de los acontecimientos clave: el espanto que causa a D. Andrés el encuentro con el desconocido del gabán negro. La figura representada es la de un hombre maduro que apoya, fuertemente, sus manos en un mueble bajo situado a su espalda. El pie remite a la página 8: "*Un miedo que ponía tensa su piel se lo impedía*". Bocquet lleva a cabo una nueva transformación al vestir a su figura con ropa de calle, cuando ésta había sido cambiada antes del espantoso encuentro por un batín de casa según se describe en página 6: "*anudó, con mal humor contenido, los botones de su bata*." Esta segunda transformación por parte del ilustrador, ahora no necesaria ni significativa (de forma consciente o no es lo de menos) subraya el tono de farsa del texto narrativo. Su función es rememorativa del enigmático suceso con que se inicia la novela.

La segunda ilustración, incorporada en el II capítulo (pág. 23), recoge la escena con la que se cerró el primero; (en el despacho de la casa dos figuras en pie: una joven (Elena) posa sus manos sobre el auricular, a su espalda el criado consulta una guía telefónica. El pie remite, erróneamente, a página 13, en realidad las palabras transcritas corresponden a este mismo capítulo II, en concreto, a las declaraciones que Gabriel hace a Erasmo Téllez "*Cuando ella llegó, ya se había cortado la comunicación y yo buscaba el número del comisario*" (pág. 26). Supone pues la reconstrucción de una escena anterior por lo que su función es a la par rememorativa y anticipativa.

Escenario y personajes.

La ubicación de estos tres acontecimientos presentados en el capítulo I va acompañada de aunque breve, significativa presentación del escenario y de los componentes de la familia Maldonado. Adquiere papel protagonista la vivienda. La impresionista descripción de una casa madrileña de principios de siglo, escenario de un enigmático hecho luctuoso, se realiza a través de los desplazamientos de los personajes con una técnica semejante a la utilizada en el lenguaje cinematográfico. Así, tras la imprecación con que se abre el capítulo: "*Se oyó decir://- ¡Maldita sea!...*" (pág. 3), pronunciada por Andrés Maldonado ante el cartel de "*No funciona*", el lector se sitúa en una casa con ascensor, acompaña al personaje en la escalada de "*ciento dieciocho escaleras*" hasta llegar al "*Quinto piso*" (pág. 4). En este primer recorrido "*los aparatos eléctricos instalados en cada rellano iluminan las planchas doradas que anunciaban en las puertas nombres y profesiones...*" (Ibid). Símbolos de una vecindad acomodada y/o dedicada a profesiones liberales.

El interior de la casa de los Maldonado no hace sino confirmar estos datos iniciales: vestíbulo y largo corredor, a un lado el dormitorio principal y el despacho,

"la biblioteca, el comedor, las habitaciones de los criados, un cuarto ropero, la alcoba y el gabinete de Elena y dos estancias más donde solían hospedarse amigos y familiares del matrimonio cuando venían desde provincias a pasar una temporada a Madrid" (pág. 11)

al otro lado del pasillo.

Los movimientos de los personajes en busca del presunto ladrón son el pretexto narrativo para transmitir la distribución de su *hábitat*. Pocos detalles sobre su decoración y mobiliario: *"escasos y bruñidos muebles de nogal"* (pág. 5), en el vestíbulo; *"viejos y enormes armarios"* (pág. 12); el comedor *"una estancia ordenada, confortable, con el brillo de la plata y el cristal en los aparadores y en las paredes"* (pág. 13). Someras informaciones que permiten subrayar lo insólito y misterioso del enigma planteado: en esta *"estancia ordenada y confortable"* es hallado un hombre muerto que alude al título, **Un cadáver en el comedor**, o los enormes y viejos armarios como escondite idóneo del asesino.

La composición de sus habitantes se adecua al espacio urbano-burgués descrito. De una parte los Maldonado; pareja ya madura con una prolongada convivencia, llena de formulaciones, que la costumbre ha ido desgastando:

"El breve saludo de todas las noches, y la distraída pregunta que, todas las noches también, formulaba entre dientes doña Herminia, con la tenacidad que llegan a adquirir ciertas frases entre las personas que conviven muchos años" (pág. 5).

Se completa este cuadro conjunto con una brevísima caracterización de cada uno de ellos a través de sus ocupaciones. Don Andrés es socio del Casino en el que discute sobre política, también por costumbre, no porque lo inquiete o despierte su interés. Esta pereza del butacón del Casino es la causa de haber llegado más allá de las *"doce y media"* (pág. 4) a casa. Doña Herminia distrae la vigilia nocturna, en espera de la llegada del marido, con la *"lectura de novelas"* (pág. 5). El tercer miembro de la familia, Elena: joven de dulce voz, ojos oscuros y *"deliciosa armonía"* (pág. 11) corporal, y *"sin duda el mejor templado de aquellos espíritus"* (pág. 13). Es uno de los personajes menos estereotipados y, curiosamente, responde al tipo de mujer voluntariosa de Fernández Flórez.³⁹ El servicio de estos buenos y apacibles burgueses está formado por *"Los tres servidores de la casa"* (pág. 9): la cocinera, la doncella (Juana) y Gabriel que

"Había entrado hacía diez años al servicio de don Andrés -cuando apenas contaba quince- y era el criado fiel que asumía todas las funciones y defendía como suyos los intereses del amo" (pág. 10)

Un *"botón que colgaba de la cabecera del lecho"* (pág. 8) es el instrumento de contacto entre señores y criados. En la noche de autos su función es la de pedir socorro. A su llamada acudirá presto y solícito el fiel criado quien, junto a Elena, es el personaje *"mejor templado"* (pág. 13).

En resumen, se corresponde este primer capítulo con el planteamiento del enigma, la descripción del espacio y la presentación de los personajes en los que se pone de manifiesto la maestría de W. Fernández Flórez para el boceto significativo e impresionista. En este sentido, bien puede ser aplicados para **Un cadáver en el comedor** los aciertos que destacó Julio Casares en **Volvoreta**:

"sobresale en la pintura de los rasgos externos, en la anotación de sensaciones [...] Como psicólogo, en lugar de mostrarnos de dentro a fuera la proyección del individuo sobre el ambiente, nos describe el influjo que éste ejerce en los caracteres" (pág. 93).

Caracteres estereotipados en perfecta adecuación con el ambiente en que se mueven los personajes y que derivará en la crítica amable de la clase media.

El curso de las investigaciones.

Los dos capítulos centrales se corresponden con el desarrollo de las investigaciones lo que permite incorporar nuevos escenarios y personajes a la intriga.

La técnica de pincelada rápida será, ahora también la utilizada para la incorporación de nuevos ingredientes narrativos, aunque, de forma paradójica, **el carácter** de determinados personajes (el actor, los pistoleros) aparece ilustrado con el relato de historias intercaladas que alteran la continuidad de los sucesos. Este contrapunto dinamismo-lentitud es recurso eficaz para el subrayado del tono de farsa que signa a estos dos capítulos, tanto más cuando tal paradoja viene reforzada por el contenido, en apariencia, inverosímil y extravagante de las anécdotas intercaladas.⁴⁰

En el **Capítulo segundo**, la acción se sitúa en un lugar ya descrito, la casa de los Maldonado, al día siguiente de la fatídica noche del encuentro del cadáver en el comedor.

Un detective atípico.

Se abre la primera secuencia (págs. 14-24) de este capítulo con la llegada al lugar del crimen de dos personajes inevitables en una novela policíaca: los investigadores. La pareja está formada por el inspector, Ferrer, "*malhumorado y gruñón*" (pág. 14) y un investigador atípico; Erasmo Téllez, cómico de una compañía teatral. Este primer efecto chocante se potencia con atribuciones cruzadas: escasa inteligencia en el inspector y sagacidad inaudita en el cómico. Es más, el elogio del actor corre a cargo de quien debiera ser el **personaje inteligente**, Ferrer, que ante la pregunta de Elena sobre su ayudante da esta larga explicación descriptiva:

"- ¿Ayudante? Me gustaría que acertase usted. Téllez es un hombre demasiado inteligente para despreciar su colaboración. Trabaja desde hace algunos años en esa compañía de comedias policíacas, y yo no se si su afición de "detective" fue la que le llevó a ella, o sí en ella nació su afición, pero puedo afirmar que no conozco sagacidad como la suya. Se lo he dicho muchas veces:

"Erasmus, si se dedicase a este oficio, se hablaría más de usted que de Sherlock-Holmes". Utiliza procedimientos nuevos que no se parecen a ninguno de los que empleó cualquier policía real o imaginario. Es portentoso, se lo aseguro" (pág. 19).

Los referentes literarios (el trabajo en la compañía de comedias policíacas y la comparación con uno de los detectives novelescos más emblemáticos, Sherlock-Holmes) que sirven de soporte a la justificación de su sagacidad son el primer indicio de esa otra interrelación ficción-novelesca-realidad con la que se pondrá fin a la novela.

Por otra parte la respuesta escéptica de la joven, ante tan hiperbólico elogio, "*¿En las tablas? inquirió zumbonamente Elena*" (ibid) pone al descubierto la escasa verosimilitud de los argumentos esgrimidos, y ello da pie a que el inspector illustre su entusiasta aprecio con el relato de dos casos resueltos por su ayudante. El primero, el de **La Peruana**: "*una muchachita muy conocida en ciertos círculos de Madrid*" (pág. 20) que "*Una mañana apareció en su gabinete con un corvo cuchillo moro clavado en su corazón. El cuchillo era de ella y se creyó un suicidio*". (Ibid). Sin embargo, "*Téllez pudo probar cumplidamente*"(ibid) que había sido asesinada y que

"El matador era el empresario de La Colcha de Damasco, y había realizado el delito no por odio a la muchacha, sino, sencillamente para atraer la atención del público hacia la obra" (págs. 20-21).

En este **crimen reclamo** de **Un cadáver en el comedor**, pueden observarse ciertas similitudes con el penúltimo capítulo de **Cien por Cien**, en el que aparece, también, otro empresario, D. Clímaco, falto de escrúpulos.⁴¹

La segunda historia intercalada, inmediatamente después de la anterior, además de ser tan como inverosímil como la primera vierte una crítica más directa hacia el comportamiento de algunos políticos. Trata del ujier que envenenaba azucarillos por mandato de un subsecretario. Esta "*monstruosidad [...] no trascendió al público*" (pág. 21). Téllez consigue desvelar el misterio y hacer que el subsecretario confiese:

"Yo fui -confesó:- cedí a una tentación y al influjo de las malas compañías políticas. Había que dar "enchufes" a los amigos. Y todos se habían acabado ya. Era preciso provocar vacantes... No existía otro medio". ¡Daba pena! Pero este es un secreto de Estado" (págs. 21-22)

El castigo impuesto a esta acción "*demasiado fuerte para ser perdonada*" (pág. 22) es el cambio a otro Ministerio con un cargo más elevado: el de Director General. La injusticia de este ascenso evidencia la anomalía (no por ello inhabitual) en las actuaciones políticas de algunos españoles y que tal desenlace no sorprenda al narratorio de la historia, Elena, es bien sintomático de la cotidianeidad del hecho. Aplica en este caso W. Fernández Flórez, la misma técnica narrativa que utilizara, con mayor amplitud, en **Las siete columnas**: la defensa de una idea por reducción al absurdo.

El protagonismo de esta secuencia recae, claramente, en el actor de comedias policíacas y, como sucediera con anteriores personajes, éste queda configurado por sus acciones. Focalización ahora,

doblemente externa pues las actuaciones que confirman su pericia como detective y que ocupan más de la mitad de la secuencia son relatadas por otro personaje en ausencia del protagonista. Nueva paradoja, pues merced al perspectivismo narrativo el personaje ausente de la escena no ha desaparecido de ella.

El relato de estas historias intercaladas, además, permite mantener el protagonismo de los acontecimientos, a la vez que viene a paliar, por contraste hiperbólico, la "*dramática simplicidad*" del enigma planteado en el presente narrativo, resumido por el inspector que habla mucho y piensa poco:

" - *Ni rastro. Es tan difícil saber por donde marchó el vivo como por donde entró el muerto. La puerta principal y la de servicio estaban cerradas desde el interior. La casa no tiene terrazas, ni la fachada cables o relieves que faciliten un descenso desde tal altura. ¿Habría más hombres que ese individuo alto y delgado que nos ha descrito don Andrés? ¿Qué volvieron a hacer aquí en definitiva? Porque no se han llevado ni un objeto, ni una moneda... Piense usted bien en esta dramática simplicidad: todo se ha reducido a través de un riesgo incomprensiblemente soslayado a depositar el cadáver de un sujeto gordo en el comedor de un caballero honorable, de un infeliz...*" (pág. 17).

Se cierra la secuencia con el ofrecimiento, por parte de Téllez, de montar guardia en casa de los Maldonado, a cambio de cigarrillos, durante toda la noche; a fin de cuentas son vecinos "*vivo en el segundo piso. En la Pensión Suiza*" (pág. 18).

La técnica acumulativa y paradójica entre lo extraordinario y lo cotidiano, constante en toda la secuencia, es el pilar que determina, por una parte, su marcado tono paródico y, por otra, la crítica a grupos sociales: las gentes del teatro y los políticos, presentados en ambos casos como carentes de todo escrúpulo, con tal de conseguir sus propósitos.

Un crimen anunciado.

En la **segunda secuencia** (págs. 24-33) Erasmo Téllez se define de forma más directa, merced al diálogo que establece con otros personajes. Frente al inspector queda configurado como poco charlatán: preguntas y contestaciones muy escuetas, mensajes exhortativos para que el criado le cuente lo que sabe, o para tranquilizar a los Maldonado, igualmente concisos. Nada de prolijas explicaciones, digresiones, ni de historias intercaladas, que sirvieron para perfilar el carácter de Ferrer.

Con esta secuencia se inicia, prácticamente, la investigación por lo que la mayor parte de ella está constituido por una analepsis cercana: lo acontecido la noche anterior.

El comienzo recoge el diálogo entre el fiel criado y el cómico, ambos cumplen con su papel de vigilantes de la casa: "*Eran ya las dos de la madrugada y no se oía un rumor en todo el edificio*" (pág. 24).

Téllez indaga sobre el encuentro del cadáver y sobre la llamada telefónica y en ella quedan, en principio, centradas las expectativas de resolución, pues Gabriel no ha confesado a la policía que una voz

ronca y apagada dijo tan sólo dos palabras: "*Bar Trece*" (pág. 27), lo que le hizo pensar que no tenía importancia: se trataba de una simple equivocación. Sin embargo, las incisivas preguntas del cómico detective, y su actitud de "*observación incensante que sentía pesar sobre él*" (pág. 28) lo determinan a revelar todo lo que sabe porque "*Desde ayer estoy más torturado por este secreto que por la sorpresa del cadáver*" (Ibid). El relato de este secreto, en el que aparece implicada la "*señorita Elena*" y que abre una segunda vía para la investigación queda interrumpido por un grito terrible. El motivo: la aparición de un hombre bajo la cama de los Maldonado, Don Andrés sólo ha tocado su cabellera, el hombre se ha escabullido de entre sus manos. Nótese el efecto recurrente entre este suceso y el de la noche de autos. También ahora hay un peregrinar por la casa (el matrimonio acompañado del detective) para comprobar que todo estaba en orden. Y, también, como la noche pasada aparece sorpresivamente, un cadáver: es el de Gabriel que se había quedado como vigilante del "*Fantasma de la cabellera*" (pág. 32).

"Tendido sobre la alfombra, los brazos abiertos, el cadáver del criado se le mostró bajo la fuerte luz de la lámpara que pendía del techo. Tenía el rostro cianótico. El extremo de un cordel que se hundía en la carne alrededor de su garganta, ondulaba tras la cabeza como una serpiente delgadísima que intentase huir" (pág. 33).

Esta inesperada muerte (esperada para complicar la intriga) cierra una posible vía de investigación: la relación entre el cadáver del comedor y el tan sólo sugerido, visitante nocturno de la "*señorita Elena*".

La escena del segundo cadáver con la que se cierra esta secuencia es la elegida por Bocquet para la tercera ilustración interior, insertada en pág. 31; Téllez de pie, con gesto impasible (una mano en el bolsillo del pantalón, la derecha en pose napoleónica) observa al criado tendido sobre la alfombra. Su función es anticipativa, el pie "... *el cadáver del criado se reveló bajo la fuerte luz*", remite a la pág. 33. Anticipación del nuevo asesinato que parece subrayar el efecto burlesco asociado a la mecánica complicación de la intriga: el personaje que conoce las motivaciones del crimen ha de morir para dificultar las investigaciones.

El **capítulo tercero** amplía y multiplica los escenarios: un bar de bajos fondos madrileños, la oficina del inspector y el hotel donde se hospedan los Maldonado. Han transcurrido tres días desde la muerte del criado, cuatro por tanto desde el inicio de los acontecimientos.

Una escena del hampa.

La **primera secuencia** (págs. 33-40) del **capítulo tercero** nos sitúa *in medias res* en el lugar mencionado por Gabriel antes de ser asesinado: el **Bar Trece** ⁴².

Adquieren protagonismo, ahora, otros personajes tan inevitables como los detectives en las novelas policíacas: los posibles responsables del delito. Se trata de pistoleros a sueldo disfrazados de gánsteres y ello permite incorporar al relato unos comportamientos contrarios a los de la apacible vida burguesa

representada por los Maldonado. Contrapunto, además, subrayado por la incorporación de nuevas historias intercaladas en las que se alude de forma directa a la conflictiva situación del momento. En toda la secuencia, signado por el tono bufo, merced a la constatación de estereotipos y enlaces sorprendentes, parece desempeñar un papel protagonista el tiempo. Las precisiones cronológicas, sin embargo, funcionan en el conjunto como un elemento humorístico-paródico más.

El inicio de la secuencia condensa, certeramente, todos estos elementos:

*"A las once de la mañana no había más que cuatro personas en el estrecho local del **Bar Trece**, situado en una de las estrechas calles de los Barrios Bajos, próximas a la Ronda de Valencia. Cerca de la ventana, en una mesa donde la luz, aun tamizada por los visillos (sic), era más fuerte, se habían sentado a las diez dos hombres jóvenes, envueltos en gabardinas mugrientas. Frente a ellos, media hora más tarde, había buscado acomodo, en una mesa color vino de Alicante, otro sujeto que apenas se diferenciaba de los anteriores en que su gabardina debía de haber costado tres duros más. Tras el mostrador, Bruno, el dueño del bar, se entregaba a prácticas misteriosas con algunas botellas"* (pág. 33).

Situación del local, cómica obsesión por el tiempo, uniformidad en la vestimenta de los personajes, hábitos de los dueños de los bares, asociaciones inesperadas y significativamente dilógicas: *"mesa color vino de Alicante..."* .

Los hombres jóvenes de gabardinas mugrientas son nombrados, genéricamente, como los *"dos compinches"* (pág. 35) y el de la gabardina de *"tres duros más"* resulta ser el **cómico** identificado en un doble plano por el narrador

*"cualquiera que hubiese visto más de una vez **Los gansters del Paralelo**, hubiese reconocido en él con una caracterización muy parecida a Erasmo Téllez, el actor de la compañía de comedias policíacas del Teatro Cervantes"* (págs. 34-35).

y por los dos compinches como compañero, por algo tan elemental como el uniforme:

"Naturalmente. Si usted es pistolero, usted tiene que llevar una gabardina. Aquí, Lucas, que vendió la suya ha tenido que pedírsela prestada hoy a un compañero" (pág. 35).

Esta vis cómica, basada en la confirmación del estereotipo, tanto en la supuesta realidad, como en la ficción teatral y la identificación, en los dos casos, de Erasmo Téllez como personaje-tipo preludian el desenlace metaficticio de **Un cadáver en el Comedor**, protagonizado por el camaleónico actor-detective-compinche.

La incorporación de personajes del hampa se completa con la del **Cascudo** y el **Camello**, tan solo mencionado pues no hace acto de presencia en el local de reunión para el encargo de trabajos. El **Cascudo**, en esbozo, es presentado por el narrador como *"Un hombre robusto, cuarentón con huellas de lupo en la cara"* (pág. 35) Se amplía este apunte merced a sus acciones, según la técnica narrativa en el trazado de

caracteres que hemos observado con anterioridad y al tratamiento que le dispensan los personajes en escena. Así, el **Cascudo** es llamado D. Manuel por uno de los **compinches**. Es el encargado de **repartir trabajos** a cambio de buenas retribuciones porque en estos **negocios** *"puede ocurrir que haya que despenar (sic?) a algún cristiano"*. Es el diálogo entre los tres hampones y el que actúa como gángster, el pretexto para aludir con sarcástico humor negro a la situación del momento: el **pecas** y el **Picos** condenados a la pena de muerte serán amnistiados porque *"el indulto del mes que viene les pondrá en la calle"* (pág. 36) ⁴³ si el pago de *"cinco duros [...] hace cuatro años en Barcelona por cada **"fiambre"** y había hasta alcaldes de pueblo, cesantes, que nos venían con recomendaciones para que les diésemos encargos. Hay gente así, a montones, que por cinco pesetas disparan más tiros que en Verdún"* (pág. 37).

La perorata del **Cascudo**, hiperbólicamente alusiva a la inestable y conflictiva situación social se amplía con una nueva historia intercalada: la del **Tierno**, quien después de cometer un atraco en

"una tienda de embutidos, mató al dueño y al dependiente y a una niña que pasaba por la calle, y a dos guardias de asalto y al chófer que no quiso llevarle, y cuando le detuvieron declaró que, en efecto, había cogido veinte pesetas con sesenta céntimos, pero no para él, sino para la caja de Socorro de los traperos parados. Pues está en la calle, y le han organizado un banquete" (págs. 37-38).

Repárese en la técnica de reducción al absurdo, similar a la empleada para el subsecretario productor de vacantes para enchufar a sus amigos, como fundamento de una mirada crítica que no deja bien parados a cargos públicos (subdirectores, alcaldes,) pues su comportamiento es tan mafioso como el de los considerados socialmente como delincuentes.

El relato de otra anécdota, para probar el escaso peligro de la profesión queda interrumpido por la llegada de un automóvil. De él desciende el misterioso **personaje del negro gabán**; **Cascudo** sale a su encuentro; Téllez se dispone a perseguirlos; pero el destino, encarnado en la terrible mano del tabernero, lo inmoviliza con el propósito de que no se vaya sin pagar los vermús.

El enigmático personaje es el elegido por Bocquet para la cuarta y última ilustración insertada en página 39. En primer plano, cubriendo prácticamente la página, la figura de un hombre en movimiento cubierto por sombrero y gabán; en su mano derecha parece llevar una pistola (se confunde con el color negro de su indumentaria). Al fondo un coche y tras él una farola encendida. Magnífica ilustración en tanto que recoge la simbología de los relatos de gángsteres, incluida la nocturnidad; solo que las reiteradas precisiones temporales del texto narrativo no ofrecen duda sobre el momento en que transcurren los acontecimientos: la mañana. Otro capricho del dibujante. El pie de la ilustración *"un hombre alto de impresionante delgadez"* remite a la página 38. Su función narrativa por tanto es de **simultaneidad** con referencia al texto novelesco, pero su disposición en página impar (39) le confiere un papel relevante.

Ni el escenario de esta secuencia ni los personajes presentados en ella volverán a aparecer en la

obra. En este sentido podrían ser considerados como secundarios e, incluso, tangenciales. No obstante, esta única aparición tiene suma importancia: en primer lugar, porque sin ella faltaría uno de los principales referentes paródicos de la **Novela de Policía**; en segundo lugar, porque esta escena de "*Barrios Bajos*" permite un nuevo contraste en relación con el escenario mesocrático de los dos primeros capítulos. Tal contraste ambiental condiciona el comportamiento de los personajes exteriorizado, esencialmente, a través del uso de distintos registros idiomáticos. El elaborado y reflexivo, predominante tanto en la voz narrativa omnisciente como en los diálogos, es sustituido ahora por otro mucho más fluido y escasamente elaborado para adecuarse al decoro de los personajes: expresiones inacabadas, frases hechas, motes, construcciones oracionales de escasa complejidad. En tercer lugar, porque supone un avance del sorpresivo final.

Dos tontos graciosos.

La **segunda secuencia del tercer capítulo** (págs. 40-49) transcurre en dos escenarios distintos. El primero es el despacho del inspector Ferrer en la Dirección General, sólo mencionado; el segundo, significativamente descrito, un hotel innominado donde acabarán reuniéndose todos los personajes.

Estos dos momentos sirven para perfilar dos caracteres, anteriormente sólo apuntados: el del inspector charlatán y el de la lectora de novelas, Doña Herminia.

Se inicia la secuencia "*Unas horas después*" (pág. 40) y en el escenario no descrito: el despacho del inspector. Aquí tiene lugar un diálogo entre Ferrer y Téllez en el que se pone de manifiesto la poca perspicacia del policía y lo baladí de las investigaciones llevadas a cabo por "*sus agentes*". Su certeza sobre que la muerte de Gabriel fue causada por alguien que estaba escuchando la confesión que le hizo a Téllez; en las informaciones de "*sus agentes*" sobre Elena y las conclusiones que de ellas obtiene son tan simples como sus certezas. La más significativa es la de que lleva una "*Vida ordenada. Apenas va al cine*" (pág. 42). La simpleza de sus largas explicaciones pretende ocultarla tras la consideración de que "*- Es el más endiablado y misterioso asunto del que tengo noticia*". (pág. 41), eficazmente desmontada por el actor con la lacónica frase "*- ya he tenido el honor de escuchar ese juicio de usted varias veces*" (Ibid). Persiste el inspector en la incontinencia verbal con que fuera presentado, unida ahora a su escasísima capacidad para la resolución de enigmas, aspectos de su carácter que remiten al personaje creado por Sir Arthur Conan Doyle, Lestrade, el arrogante policía de Scotland Yard que sirve de contrapunto a Holmes. De sus prolijas informaciones sólo un dato ha despertado el interés del **personaje inteligente**: la causa de muerte del "*hombre gordo*" (ibid) fue "*- Un veneno sólo conocido por ciertas tribus indias*" (pág. 43).

Ante esta revelación Téllez se dirige al otro escenario; el hotel donde se hospedan los Maldonado huyendo del asesino y de

"los reporteros que pretendían acosarle [a D. Andrés] para llevar a sus periódicos algún nuevo pormenor relacionado con aquellos misteriosos sucesos cuyo relato llevada raudales de calderilla

a las cajas de todos los periódicos de Madrid" (Ibid).

El dardo crítico del autor apunta ahora al comportamiento morboso del público, alimentado por los periódicos.

Con certeras pinceladas es descrito el hotel: "*habitación amplia, amueblada con arreglo a las normas corrientes en cualquier hotel de segunda categoría*" (Ibid). Decorado vulgar al que le ha sido añadida una cómoda:

"A petición de doña Herminia, había sido trasladada allí una antigua cómoda en la que la sobresaltada señora guardaba la ropa y algunos objetos que había creído indispensable llevar" (ibid).

La falta de correspondencia entre lo previsible y lo presentado que implica esta excéntrica petición, dota de efectos cómicos a este personaje y proporciona pistas al lector para poner en duda lo que a partir de ahora pueda contar.⁴⁴ La excentricidad de la sobresaltada señora funciona, en efecto, como preludio a la última de las historias intercaladas: la narración del único suceso extraordinario que vino a entretener la cotidiana y plácida existencia del matrimonio. La grotesca doña Herminia sitúa los hechos en el verano anterior durante el desplazamiento en tren Biarritz. El protagonista de la historia es un joven extranjero, elegante, distinguido, de charla amena. Durante el viaje entabla amistad con Elena, hablan en francés mientras fuman ⁴⁵ en el pasillo. Solicita de la joven le guarde una cartera en el paso fronterizo. Elena accede a la solicitud pues según la declaración absurda de la madre: "*Elena ha heredado de mí una propensión invencible a contrabandear, como yo la he recibido de mi madre y ésta de la suya*" (pág. 46).

No vino el extranjero a saludarlos al hotel, según les había prometido y a los cuatro días apareció su cadáver flotando sobre el mar con un cuchillo clavado; resultó ser un príncipe ruso dedicado al espionaje y al descubrimiento de yacimientos de diamantes en África del Sur. La cartera, en fin, contenía unos documentos en alemán que la, ahora revelada, políglota Elena puede leer porque "*Habla esa lengua tan bien como el francés o el inglés*" (pág. 48).

Al término del relato, Erasmo Téllez hace las preguntas habituales sobre si está todavía en poder de Elena la cartera, sobre si alguien conoce esta historia. La última pregunta: "*¿dónde están en Biarritz los tamarindos?*" deja sorprendidos a los Maldonados. Con su pasmo y la salida, sin despedirse, de "*el galán de la Compañía de Comedias policíacas del Cervantes*" (pág. 49), acaba el tercer capítulo y el curso de las investigaciones.

Resolución de los enigmas

El capítulo cuarto consta de **Una sola secuencia** (págs. 49-50). Se desarrolla en la habitación del hotel ocupada por los Maldonado. La familia al completo incluidas las dos sirvientas, más el inspector Ferrer esperan a Erasmo Téllez que los ha citado mediante carta. En ella promete descubrirles "*el secreto*

de ese asunto" (pág. 49).

Han transcurrido cinco días desde el relato de doña Herminia sobre el enigmático príncipe ruso y sus misteriosos documentos. Don Andrés refiere el incidente de aquella tarde al inspector. Este combina los nuevos elementos: *"solicitud del extranjero para con la familia de vulgares veraneantes [...] indiscreción de don Andrés [...] sospechosa conducta de la joven [...] Pero..., aún así..., aquel cadáver misteriosamente llevado al comedor... ¿Para qué? ¿Cómo?..."* (pág. 51).

La llegada del cómico, previamente definido por Ferrer a la concurrencia como *"la más poderosa de cuantas inteligencias se dedican a desentrañar estos arcanos del delito"* (pág. 50) interrumpe el discurso del inspector. El rostro sonriente del recién llegado transmite *"esa pura alegría que proporciona el conocimiento, la posesión de la verdad"*. (pág. 52) Verdad paulatinamente desvelada después del descubrimiento de un nuevo cadáver: el *"del valet de chambre"* (pág. 53) escondido en el armario de la habitación y tras el interrogatorio al que el preclaro detective voluntariamente, se somete. Intrigados y, en ocasiones, molestos, los seis personajes atienden a las explicaciones dadas por Téllez sobre el proceso de su investigación que le ha llevado a descubrir

"Al autor de todo lo ocurrido, pueden ustedes encontrarle en el café de Castilla de once de la noche a dos de madrugada. Es un hombrecillo pálido y mal vestido que debe al camarero de su turno tres cenas y quince cafés [...] Aquel hombrecillo no estuvo nunca en Biarritz y apeló al Espasa [...] antes incurrió en errores y en tópicos que fueron otros atisbos para mí. Por la índole de los sucesos, por su desconocimiento de esa playa a la que todo español que tuvo cuatro pesetas ha ido alguna vez, imaginé que era de los que escriben sus fantasías sobre las mesas de los cafés, y me di a recorrer los que suelen albergar a tal clase de seres. Ayer lo descubrí. He podido leer algunos párrafos de sus cuartillas. El valet que hay en ese armario lo puso él anoche, en la cuartilla número ochenta y cinco" (págs. 57-58).

Ante tal revelación quedan como embrujados. Ferrer reacciona para plantear un nuevo enigma:

"- Pero ... si todos nosotros somos personajes de una novela, usted lo es también [...] ¿Cómo, entonces, puede hacer algo que no coincide con la voluntad del autor?" (pág. 58).

La respuesta a interrogación tan compleja corre a cargo del *"personaje de mayor talento. Indicio casi revelador"* (pág. 56).

"- ¡Oh, esas son ideas antiguas, amigo mío! hace mucho tiempo que el viejo Xavier de Montepín dejó de existir [...] Desde Unamuno y Pirandello hasta el último de los autores modernos, todos han sufrido alguna vez la rebelión de sus personajes. Reconozco que es la primera vez que sucede así en una novela de policía [...] He trabajado mucho, ¡Cinco días y cinco noches recorriendo cafés y vigilando a cuantos escribían en ellos! El triunfo ha sido mío. [...]

- ...nuestro autor me ha hecho tan listo, tan listo y tan penetrante, que alcancé [...] lo que hasta

hoy no ha logrado ningún otro detective de novela: descubrir exacta y precisamente la verdad..." (pág. 58).

Con estas hiperbólicas declaraciones metanarrativas que crean una nueva ficción la de "*desenmascarar al único causante de todo: el autor de la novela misma*". (pág. 59) Se llega al verdadero fin porque

"todos se quedaron inmóviles [...] se hicieron como de niebla [...] se borraron [...] y no quedó nada" (pág. 59).

2.2.3. Un desenlace original.

Indudable es la originalidad de este desenlace metanarrativo, basado en la interferencia de planos: ficción-realidad-verdad, tanto más cuando, hasta estos momentos últimos, la organización narrativa ha transcurrido de pleno acuerdo con la preceptiva del "*viejo Xavier de Montepin*", en cuanto a secuenciación de acontecimientos (planteamiento, desarrollo, conclusión); voz narrativa omnisciente en todo momento; precisiones cronológicas y ambientales como enmarcadoras de personajes y situaciones.

Tan sólo precede a este sorpresivo final un acontecimiento en el que se entremezclan distintos planos de **la realidad narrativa**; se trata de la escena del hampa (primera secuencia, cap. III) en donde el **personaje inteligente** de la novela, representa su papel como actor de **Los gansters del Paralelo**. Muestra indicativa del **teatro dentro de la novela**, que, sintomáticamente queda, aunque en suspenso, olvidada, como si fuese otra historia periférica más, pese a la importante función paródica que desempeña en esta **Novela de Policía**. Su desaparición de la trama parece obedecer al mismo tratamiento narrativo aplicado para el final de **la novela dentro de la novela**, pues, en definitiva, en los dos casos "*no quedó nada*".

Supone este final nihilista la confirmación del humor escéptico de W. Fernández Flórez cargado de pesimismo y que ahora, por partida doble, alcanza a la propia destrucción de la comedia-novela posibles.

En este sentido, el desenlace, aunque original y sorprendente desde el punto de vista técnico, se nos revela como minuciosamente planeado y paulatinamente anunciado. La retórica del humor sarcástico, deformante, hiperbólico, e incluso macabro, aplicada a las historias intercaladas amén de potenciar el efecto paródico, proyecta una visión crítica de la que no escapan: políticos, pistoleros, alcaldes, empresarios teatrales, periodistas, ni tan siquiera la dócil mesocracia queda fuera de este fresco pesimista. Es más, en este mundo de niebla, borrado por la nada queda como único superviviente el aplicado autor, sometido a un horario fijo, que escribe "*sus fantasías sobre las mesas de los cafés*", con la esperanza de poder pagar esas cenas y cafés que debe al "*camarero de su turno*". Esta imagen patética del "hombrecillo pálido y mal vestido, además, se multiplica en la de otros "**seres**" semejantes a él y tal multiplicidad remite a la precaria situación económica de los literatos a la que W. Fernández Flórez aludió en el prólogo de **Silencio** (1918).⁴⁶ Consideraba en estas fechas que "*En España hay muy pocos cuentistas y muchísimas personas que escriben*

cuentos" y que para el literato o aspirante que lucha contra el hambre en la mesa de un café

"Decir cinco duros es suscitar en él la idea de escribir un cuento. Inmediatamente, desde las inmediaciones del píloro hasta el yeyuno-íleon corre un largo rumor aprobatorio [...] detrás del cuento están veinte bistecs con patatas; detrás de la novela corta está un gabán o una mesada de la casa de huéspedes" ⁴⁷

La persistencia de esta imagen, aplicada al **innominado autor ficticio** de **Un cadáver en el Comedor**, la convierte tras el continuado juego malabar de proyecciones realidad-fantasía no solo en una parodia al género policíaco, sino en un intento de destrucción de las novelas ideadas por *"tales seres"*. Y, aunque las condiciones de existencia material del **autor empírico** estén bien alejadas de la situación de suma precariedad descrita, nos atreveríamos a suponer que tal contraste no viene sino a ocultar un profundo desengaño hacia la propia creatividad novelesca. Que algunos meses más tarde el final urdido para **Cien por Cien** esté también signado por la muerte de los personajes y la destrucción de la novela escrita por distintos autores (aunque necesaria por razones estructurales de progresiva incongruencia) no deja de ser sintomático. Corrían tiempos poco propicios para la ironía porque *"una intolerancia endurecida e intolerable sustituye la capacidad de discurrir [...] es inútil escribir"* nos decía en su faceta de opinador político ⁴⁸, pero, quizá la costumbre de *"dejar correr la pluma"*, el compromiso con **Editores Reunidos**, o su propia vanidad como novelista le llevaron a escribir estas dos obrillas en las que, tal vez a su pesar, queda constancia de una tensa situación social y política transmitida en clave de farsa.

Tratamiento crítico-burlesco que permite proyectar, a su vez, la complejidad contradictoria de su carácter; él mismo se definía en 1958:

"Yo creo tener un carácter muy apacible, asistido de un espíritu de rebelión y de disgusto contra todo lo que me parece injusto" ⁴⁹.

En definitiva, **Un cadáver en el comedor**, responde, superficialmente, al reclamo editorial con que fuera anunciado en el N°1 de **la Novela de una Hora**: el maestro de humoristas *"colabora con su primera novela policíaca"* y ésta acaba con un *"un desenlace deliciosamente original"*. Salvo que, en primer lugar, la maestría en el humor no es la de un humorista festivo-cómico sino la de un profundo escéptico que contagia de pesimismo nihilista cuanto toca por gracioso que pueda parecer. En segundo lugar, **el subgénero novelesco adoptado** y su formulación paródica se nos revela como pretexto narrativo que sirve de vehículo a la crítica de unos comportamientos sociales y que van desde la anodina existencia hipócrita de la clase media a la falta absoluta de escrúpulos en pistoleros a sueldo y cargos públicos. Por último, el desenlace ciertamente es original, pero dudamos de que causara las delicias del masivo público al que iba destinado; a no ser que, como sucediera con otras novelas de Wenceslao Fernández Flórez, sus lectores hiciesen una interpretación ingenua no solo de este final, sino del resto de la novelita.

En cuanto a su significado dentro de **La novela de una Hora**, **Un cadáver en el comedor**, ocupa

un destacado lugar, pues, además de ser una pequeña obra maestra, escapa a los planteamientos temáticos comunes a la mayor parte de las novelas publicadas en esta revista. Sirva ahora como argumento de esta originalidad la nítida diferencia entre el tono sentimental y rosa de **Los Contrastes Electivos** y este otro hosco y oscuro de la **Novela de Policía**. No se nos escapa que la presentación en los dos primeros números de textos narrativos tan dispares bien pudo obedecer a razones de mayor difusión comercial: si la primera novela corta de Armando Palacio Valdés permitió despertar el interés de ingenuas jovencitas, la de Wenceslao Fernández Flórez propicia la diversificación, amplía la oferta editorial y con ella el número de potenciales lectores.

Una novela corta olvidada.

Con posterioridad a su publicación en **La Novela de una Hora** este relato fue reeditado en los años cincuenta junto a otros del autor. La primera corresponde a **Fuegos Artificiales** publicada por Planeta en 1954 con un total de ocho novelas cortas ⁵⁰, la última de ellas **Un cadáver en el comedor** único título recogido para esta selección que se corresponde con obras publicadas en las populares revistas de preguerra. En 1958 dará título, **Un cadáver en el comedor**, a un volumen de la colección **Novelas y Cuentos** ⁵¹ y aunque se trate, en realidad, de una reedición de **Fuegos...** parece significativo que vuelva a ser seleccionada y ahora con papel protagonista en el conjunto.⁵²

Esta reiterada selección cobra aún más sentido si tenemos en cuenta que el prólogo a **Fuegos artificiales** el novelista gallego vuelve a la defensa de los géneros narrativos breves con similares argumentos a los esgrimidos en el prólogo a **Silencio** (1920). La exposición de su retórica del relato centrada en un **impresionismo narrativo** que tiende a lo aludido, la suspensión, la brevedad tensa, el fragmentarismo de acontecimientos reveladores, como soportes de un humor que permita establecer el contraste entre lo patético y lo ridículo, son presupuestos que hemos podido comprobar se cumplen en la **Novela de policía**.

Con anterioridad a estas dos reediciones, en 1942, **Un cadáver en el comedor** es el texto narrativo en el que se basa la película **Intriga**: fue su director Antonio Román, uno de los directores más significativos de la posguerra; su guionista, Román y San Juan, ayudado para los diálogos por Miguel Mihura; Julio Peña, Blanca Silos, Manolo Morán, Guadalupe Muñoz Sampedro los actores que encarnan a las criaturas de Fernández Flórez. El guión se ajusta a la literalidad del texto, salvo el final: la rebelión del **personaje inteligente** contra el autor se transforma en **Intriga** en rebelión de los actores contra el director. Este desenlace del cine dentro del cine, debió de sorprender negativamente a los espectadores y a la crítica, a tenor de la escasa resonancia que la película tuvo a pesar de ser premiada -en segundo lugar- en el Concurso Nacional de cinematografía. Sin embargo, un espectador excepcional, Buñuel, la juzgará años más tarde como "*la mejor película española que jamás he visto*". ⁵³.

El respeto al texto no le debió resultar difícil al guionista, y en tanto que, lo apuntamos en páginas

anteriores, las técnicas narrativas son similares a las cinematográficas. Recuérdese como los desplazamientos de los personajes en el primer capítulo permiten captar de forma impresionista el edificio y la casa de los Maldonado. Curiosamente, la novela se cierra con una, la única en el texto, alusión al cine: tras desenmascarar al

"único causante de todo [...] todos se quedaron inmóviles, en la actitud en que le sorprendió esta última palabra, como las imágenes de una película cuando se detiene el rollo" (pág. 59)

Comparación plástica de inmovilidad en los gestos últimos de los personajes novelescos que, gradualmente, acaban en un **fundido** conclusivo

"Y fueron empalideciendo, se hicieron como de niebla y sombra..., y se borraron, con el armario donde estaba muerto el valet, con la estancia, con el hotel... y no quedó nada" (Ibid).

La recuperación, en fin, de **Un cadáver en el Comedor** para colecciones populares de posguerra y su adaptación al cinematógrafo parece no ofrecer dudas sobre la estima (por parte del autor y del público) de esta novelita. No obstante, quizá por tratarse de una obra menor, la crítica apenas ha reparado en ella, salvo para relacionarla con **Intriga**.

Uno de los casos más llamativos del olvido del texto narrativo es el de Albert Phillip Mature, quien en su estudio sobre **Wenceslao Fernández Flórez y su novela** sólo hace referencia a la publicación en **La Novela de una Hora** de **Un cadáver en el comedor** como base de la película: *"Intriga tuvo la suerte de ganar un segundo premio en el Concurso Nacional de Cinematografía"*.⁵⁴ No la menciona en su relación bibliográfica de obras de W. Fernández Flórez y lo más curioso: habiendo señalado 1936 como su fecha de publicación en **La Novela de una Hora**, al establecer los tres momentos en su labor novelesca, observa un vacío creativo entre 1934 final de su segunda etapa y 1939, inicio de la tercera.

Parece como si el desenlace metanarrativo de destrucción que conduce a los personajes hacia la sombra fuese más que ficción un avance de la suerte futura que habría de pesar sobre la propia novela.

NOTAS

1. Declaración de agradecimiento expresada por Wenceslao Fernández Flórez a Marino Gómez Santos, (**12 hombres de letras**, Madrid, Editora Nacional, 1969, pág. 151) en una entrevista fechada en 1958.

2. Una primera parte de las Acotaciones fue publicada por la Viuda de Pueyo en 1918. La segunda serie la editó Renacimiento (CIAP) en 1931. Fueron reeditadas conjuntamente por Prensa Española en 1962. Para su interpretación cfr. Daniel Artigues, **Las Crónicas políticas de W. Fernández Flórez**. Ruedo Ibérico octubre-noviembre 1965, y José Esteban, *"Una radiografía de la Política Nacional: Las crónicas parlamentarias"* en **Wenceslao Fernández Flórez (1885-1985)**, La Coruña, Ayuntamiento de La Coruña 1985, págs. 53-55. En la obligada puesta a punto que la

conmemoración de un centenario implica, señala Esteban la importancia de estas **Acotaciones** (completadas con **Impresiones de un hombre de buena fe** recogidas por Espasa-Calpe, 1964, 2 vols.) "*para conocer la política española y sus avatares durante el crucial tiempo que abarca de la primera guerra mundial hasta la tragedia de nuestra guerra civil*". Art. cit. pág. 53.

3. En la entrevista citada en nota 1, cuenta cómo al principio las Acotaciones... se publicaron sin firma; "*A los ocho días, el rey le llamó por teléfono a Luca de Tena para preguntarle que quién escribía aquello. El nombre mío estaba hecho*" Op. cit., pág. 153.

4. En este sentido, Alejandro Gaos, (**Prosa Fugitiva, entrevistas**, Madrid, Colenda 1955) recoge una respuesta sobre su popularidad y ABC: "*Lo que difundió súbitamente mi nombre no fue la novela citada [Volvoreta], sino mis "Acotaciones de un oyente", en A.B.C. Con el altavoz de aquel poderoso diario, fui conocido en España, en un plazo asombrosamente corto*" (op. cit. pág. 102).

5. Señalemos como dato, al menos curioso, la coincidencia de estos tres galardonados en la nómina de colaboradores efectivos de **La Novela de una hora**. Mata será el *popularísimo* autor elegido para ocupar el tercer puesto de nuestra colección; Francisco Camba un lugar poco destacado.

6. Otras interferencias del destino. La novelista santanderina años más tarde (1926) compartirá el premio Nacional de Literatura con W. Fernández Flórez y diez más adelante serán compañeros de medio en la revista de **Editores Reunidos**. La información como componente del jurado la hemos recogido de Albert Phillip Mature, **Wenceslao Fernández Flórez y su novela**, México, Ediciones de Andrea 1968, pág. 15. Aunque con algunos errores derivados del uso de **segundas fuentes** (por ejemplo, fecha la primera edición de **La Familia Gomar** en 1915, no fue publicada hasta 1922 en **La Novela Semanal** y reeditada en 1928 en **La Novela Mundial**) resulta un acercamiento valioso y bastante completo a un escritor, por esas fechas poco considerado por la crítica académica.

En la entrevista de Gaos (citada en nota anterior) el autor de **Volvoreta** apunta como jurados sólo a "*la Pardo Bazán, Pérez de Ayala y Ortega y Gasset*" (art. cit. pág. 101).

7. Vid., **Crítica Efímera II**, op. cit. pág. 89. En nota al final aclara Casares: "*Pocos días después de publicado el presente artículo, la obra del Sr. Fernández-Flórez, obtuvo por unanimidad el primer premio en el concurso de novelas convocado por el Círculo de Bellas Artes de Madrid*" (op. cit., pág. 101). A esta primera orientación siguieron otras: una en 1918 con motivo de la edición de **Silencio** que incluye además **El Calor de la hoguera** y **Los Mosqueteros**. En general su tono es elogioso pero señala, a modo de "advertencia para el futuro" la violencia de los finales trágicos e inesperados así como las necesarias proporción y oportunidad en el uso de lo grotesco como elemento que desencadene el humor y la risa. (Vid. op. cit. págs. 181-187). Aun cuando no era precisa su ayuda u orientación fue valedor del definitivamente Académico de la Lengua (1945) en su Discurso de Ingreso.

8. Un total de doce títulos en **La Novela de Hoy**; dos en **La Novela de la Noche**, el primero **Relato inmoral** (1924). Homónima de la novela publicada por la editorial de Precioso, Atlántida, en 1927. A ellas hay que sumar: la primera de **La Novela de Bolsillo**, ya citada; dos en **Los Contemporáneos** (**Al calor de la Hoguera** en 1916, primera versión de otra novela larga, **Los que no fuimos a la guerra**) y otras dos en **La Novela Semanal**. Para mayor información remitimos a Abelardo Linares, Bibliografía en "**Wenceslao Fernández Flórez (1885-1985)**" op. cit. págs. 71-88. Completa biografía que hemos utilizado como fuente esencial para la confección del apartado correspondiente en nuestra **Bibliografía**.

9. Coincide en el último de los números almanaque aludidos con otros dos colaboradores de nuestra colección: Concha Espina -**Tierra Firme**- y Francisco Camba -**Pirata de Charco**.

10. Cfr. Gómez Santos op. cit. Las entrevistas aunque realizadas en distintos días no han logrado **atrapar** al novelista. El cierre es significativo "... *el personaje se ha escapado casi entero de nuestras manos*" (op. cit. pág. 175). César González Ruano en "*Wenceslao Fernández Flórez*" (**Siluetas de escritores contemporáneos**, Madrid, Editora Nacional, 1949, págs. 139-141) nos lo presenta como "*pequeño, recortado, pulcro, sin edad y todavía con algún acento gallego entre dulce e irónico. No habla mal de nadie ni tampoco bien. No se compromete a nada. Tiene frases de amabilidad intachable y helada de manual del perfecto discreto*" (op. cit. pág. 140). Mature, por su parte alerta sobre la veracidad de sus declaraciones: "*El que busque la verdad en las entrevistas de Fernández Flórez [...] tendrá siempre que tener en cuenta que la burla y la ironía no son sólo parte de su obra literaria sino también de su existencia*" (op. cit. pág. 11).

11. Aunque no aparece mencionado el título, se trata de su primera colaboración para la revista de Precioso, **La caza de la mariposa** (Año 1922, nº2) pagada con la prodigalidad que caracterizó al mecenas albacetense (unas 1.500 pesetas, verdadero capital para la época).

12. No quiere esto decir que la tuviese ya escrita en el momento de estas declaraciones. Su rapidez en la elaboración de novelas cortas "*Pongamos unos quince días*", según cuenta Precioso, hace posible que este **Relato inmoral**, algo más extenso, pudiese ser escrito en algo más de un mes.

13. Cfr. el Capítulo I de nuestro trabajo. Allí dimos cuenta del cambio de fortuna de Artemio Precioso, de su destierro a Francia y de la venta en fin, de sus empresas editoriales a la todopoderosa **CIAP**.

14. Aparece el anuncio de esta colección en el Catálogo General de la **CIAP**, Renacimiento, Mundo Latino, editado en 1929, pág. 63. Además de la espectacular y populista propaganda de objetivos, aparece una relación de autores y obras contratados. Las novelas ya publicadas van señaladas con asterisco y son: Pío Baroja: **La busca**; W. Fernández Flórez: **Volvoreta**; Alfonso H. Catá: **El placer de sufrir**; Alberto Insúa: **Las fronteras de la pasión**; Pedro Mata: **El hombre que se reía del amor**; Armando Palacio Valdés: **Los puritanos** y Valle Inclán: **La guerra Carlista**. Resulta cuando menos curioso que todos estos nombres, excepto (por razones obvias) Valle-Inclán aparezcan en la nómina de colaboradores de **La Novela de una Hora** y que salvo Baroja y Hernández Catá, participen de forma activa y en lugares destacados en la revista de **Editores Reunidos** en el año 36.

15. Cfr. José Lozano Maneiro, "*Una aventura de cine*" y "*Filmografía*" en el Catálogo citado, págs. 89-97 y 103-106.

16. La guerra civil, en opinión de Lozano, vino a interrumpir "*el prometedor camino de F. Flórez cuando apenas empezaba a despuntar*" (art. cit. pág. 93). No obstante, a partir del año 41 (**Unos pasos de mujer**) y hasta 1987 (**El bosque animado**, con guión de Rafael Azcona y dirigida por José Luis Cuerda) las adaptaciones fílmicas de W. Fernández Flórez, con mayor o menor frecuencia, han servido a producciones del cine español. Sucede así que "*desde hace casi sesenta años, españoles de todas las generaciones han ahuyentado la melancolía consumiendo sus ficciones diluidas en esa barata morfina de nuestro tiempo*" (art. cit. en nota precedente pág., 97).

17. Para esta nueva interpretación, así como de aspectos biobibliográficos, análisis pormenorizado inteligentes de la obra novelesca de W. Fernández Flórez es ineludible la consulta de J.C. Mainer, **Análisis de una insatisfacción: las novelas de W. Fernández Flórez**, Madrid, Ed. Castalia, 1975. Desde la "*Advertencia*" quedan certeramente resumidos estos efectos en los lectores críticos: "*La profunda insatisfacción en que vivió respecto a la sociedad española de su tiempo un escritor muy elusivo (insatisfacción que se resuelve en humor corrosivo, crueldad manifiesta, angustiada desesperanza, que afloran entre una compacta praxis conservadora que, para su público y sus*

críticos, le definió sin apelación posible) y l ano menor insatisfacción del lector que quiera llevar a cabo un análisis crítico del escritor y tropiece con la médula de sus insalvables contradicciones..." (op. cit. pág. 9).

18. **1879** es el año de nacimiento para **Mature** Vid. op. cit. págs. 11-12, donde aparecen además, rebatidas las otras fechas que se han dado como posibles. De esta incierta fecha se ocupa Mainer en **Notas para una biografía**, (op.cit. en especial págs. 11-22). **1885** puede ser considerado como el año de consenso oficial al haber sido el elegido para la celebración del centenario de su nacimiento, organizado por el Ayuntamiento de su ciudad natal.

19. Sus entrevistadores de posguerra lo retratan como el "*Señorito Wenceslao*": casa burguesa, doncella que anuncia a la visita el correo, las llamadas telefónicas. Curiosamente es también otro "*señorito*", César González Ruano, quien le dedica apelativos nada piadosos, tales como "*Tiene aire de veraneante monárquico de San Sebastián [...] capitán de paisano*" "*El relimpio de su generación*" (Art. cit. pág. 141).

20. Propone J.C. Mainer, el estudioso más conspicuo de W. Fernández Flórez, una sugerente interpretación psicológica que pueda explicar esa "*compulsividad destructiva*" constante en su obra, así como la opacidad de su biografía, sólo transgredida por algunas anécdotas, posiblemente apócrifas, otorgadas a sus entrevistadores. Vid. "*Fernández Flórez, diez años después*", en **Wenceslao Fernández Flórez (1885-1995)** op. cit. págs. 15-19.

21. Mainer, art. cit. pág. 15.

22. Cfr. "*A manera de Prólogo*" en **El Fantasma, La Novela de Hoy**, 11 de Enero de 1924, pág. 7.

23. Tomamos la referencia de José Carlos Mainer ed. **Volvoreta**, Madrid, Cátedra, 1980, págs. 24-31.

24. Este antecedente es tan solo una sugerencia por nuestra parte. Estudiosos hay que podrán confirmarlo o refutarlo con mayor fundamento.

25. Corresponden las citas a **La Nueva Literatura IV**, op. cit. págs. 144 y 149.

26. Darío Villanueva, "*Fernández Flórez: de Valle-Inclán y el Modernismo a la Posmodernidad*". **Catálogo** de La Coruña citado, págs. 33-37. Es de suponer que Fernández Flóres conocía, con anterioridad a la fecha de publicación de la novelita de Valle-Inclán, las crónicas enviadas a **El Imparcial** por D. Ramón desde el frente de guerra en abril de 1916; de lo contrario, el análisis comparativo carecería de sustento.

27. Vid. José Esteban, art. cit. pág. 55.

28. Corresponden las citas a **Impresiones de un hombre de buena fe**. (1920-1936), Madrid, Espasa-Calpe, Austral, 1964, págs. 246 y 249.

29. **Mature** op. cit. considera acabada la segunda etapa en 1934 y el inicio de la tercera en 1939. Cinco años de vacío motivados por las adversas circunstancias político-sociales: últimos años de la República, más los tres de contienda civil.

30. "Literatura política", op. cit. pág. 246.

31. Para mayor información sobre **Cien por Cien** y el papel protagonista, desempeñado por W. Fernández Flórez en ella, vid. Capítulo IV de nuestro trabajo.
32. Vid. "*Fernández Flórez y la novelística coetánea*" en **Catálogo...** pág. 24.
33. Planteamientos, similares al de esta novela pueden percibirse en otras obras de estos años **Cristo en los infiernos** de Ricardo León, **Chekas de Madrid** de Tomás Borrás, **Retaguardia** de Concha Espina y **Madrid-grado** de Francisco Camba. Colaboradores, los tres últimos, de **La Novela de una Hora**.
34. Vid. **El bosque animado**, op. cit. pág. 13.
35. Sanz Villanueva, art. cit. pág. 25.
36. Vid. Eugenio G. de Nora, **La Novela Española Contemporánea**. (1927-1939). II. Madrid, Gredos, 1973², pág. 10.
37. En 1972, defendió su tesis doctoral sobre el novelista gallego. En 1975 publicó una monografía, síntesis de este trabajo de investigación, **Análisis de una insatisfacción: las novelas de W. Fernández Flórez**, op. cit. En 1980 una edición crítica de **Volvoreta** para Cátedra; 1985 colaboración en el **Catálogo del centenario**; 1991 edición crítica de **El bosque animado**, Espasa-Calpe, Austral.
38. La paulatina incongruencia de **Cien por Cien**, artificiosamente sostenida, por referencias a los autores de anteriores capítulos a partir del undécimo, quedó analizada en el Capítulo III de nuestro trabajo. A él remitimos para mayor información.
39. Desde una de sus primeras novelas **La procesión de los días**, la protagonista, Dina se presenta investida de voluntad e inteligencia frente a la abulia del coprotagonista Carlos. Este carácter voluntarioso será retomado en **Volvoreta**. Elena, también, al igual que estas protagonistas es configurada de manera incompleta: conocemos su carácter pero no sus motivaciones. Señala Mature cómo esta deficiencia supone que W. Fernández Flórez "*no sabe cómo entrar en el mundo intrínsecamente femenino*" (op. cit., pág. 56. Sin embargo, en **Un cadáver...** el no desvelar sus motivaciones está en consonancia con el esquematismo a que son sometidos todos los personajes, a favor del protagonismo de los acontecimientos.
40. Esta técnica de discontinuidad discursiva, merced a la incorporación al relato central de historias periféricas, fue utilizado por W. Fernández Flórez en uno de sus relatos cortos con mayor número de reediciones **La Familia Gomar**.
41. El autor del capítulo XII de **Cien por Cien**, Ramón Martínez de la Riva, transforma al empresario del Teatro Monsalva en un personaje malévolo, hasta el punto de contratar a sueldo a los Cuatro Enemigos públicos para que roben el dinero que iba a ser empleado en una película. Cfr. nuestro Capítulo III.
42. ¿Mera coincidencia esta reiteración en un número que la superstición asocia a mala suerte? **Trece** es el nombre del Bar, lugar de reunión de los hampones, **13 de marzo** es la fecha de edición de **Un cadáver en el comedor** y el capítulo último de **Cien por Cien** adjudicado (no sin esfuerzo, según vimos) a Wenceslao Fernández Flórez, es, también el **XIII**.
43. La referencia a amnistía de presos también aparece en **Cien por Cien**. El amnistiado, en el capítulo XI, es el Coronel Rosillo. vid. nota 42 de **CIEN POR CIEN. NOVELA MULTIPLICADA**.

44. En doña Herminia se reúnen el mayor número de efectos cómicos en la adaptación cinematográfica de **Un cadáver en el comedor**.

45. En el informe policial del capítulo III se recogía la no habituación al tabaco de la joven Elena, a pesar de sus continuados intentos: primero con un cigarrillo, al día siguiente un puro, dos días después una pipa. (pág. 42). Otro fallo en la coherencia narrativa: la facilidad de Elena para los idiomas (conoce el francés y el alemán) no había sido aludido con anterioridad.

Las dos incoherencias, más que a fallos narrativos, parecen responder a un recurso humorístico que ponga, sutilmente, de manifiesto la inverosimilitud de la historia contada por doña Herminia.

46. **Silencio**, editada por Pueyo en 1918, que da título al volumen, recoge, también, **Los mosqueteros** y **Al calor de la Hoguera**.

47. Hemos tomado la referencia de Casares, op. cit. págs. 181-187. Acompaña a la reseña, en general elogiosa, de las novelas citadas en nota precedente, su disconformidad con la teoría de W. Fernández Flórez de que el estómago sea "*viscera generatriz de obras de arte*" (op. cit. pág. 183).

48. Cfr. **Literatura política**, art. cit.

49. Vid. Marino Santos, op. cit., pág. 166.

50. Los otros siete relatos incluidos son: **El hotel alucinante**, **Tinieblas**, **El bacilo de Puig**, **El último metro**, **Los reportajes de Leónidas Cadaval**, **Hombres a la mesa**, **Dos hombres sin reloj**.

51. **Un cadáver en el comedor** comparte volumen con **Hombres a la mesa**.

52. La cubierta de esta edición recoge, también, la figura del cadáver sedente sin obviar, como hiciera Bocquet, los rasgos no atractivos: es gordo, de volumen prominente, calvo.

53. Cfr. Lozano Maneiro, art. cit. (**Catálogo...**) págs. 93-94.

54. Op. cit. pág. 18. Mature en esta brevísima referencia no aporta más datos que el de su edición en **La Novela de una Hora** en 1936. La fecha de proyección de **Intriga** la retrasa en un año, 1943.

3.1. PEDRO MATA.

El autor elegido para el **tercer número de La Novela de Una Hora**, publicado el 20 de marzo de 1936 es **Pedro Mata** (Madrid 1875-1946). Se combinan en él dos factores de suma importancia para cumplimentar la difusión y acogida por el gran público de la empresa promovida por **Editores Reunidos**. El primero se cifra en su indudable popularidad como prueban las continuadas reediciones de sus novelas con tiradas que llegaron a alcanzar los 67.000 ejemplares, **Un grito en la noche**; los 52.000, **Corazones sin rumbo** o los 15.000 de su única obra poética, **Para ella y para ellas**, según datos proporcionados por el editor madrileño Pueyo en 1930.¹ La sobreabundancia de las tiradas fue, obviamente, acompañada de fama y de dinero desde la década anterior. Así en entrevista concedida a **El Caballero Audaz** ² cuando tenía cuarenta y cinco años (1920) declara obtener como ingresos anuales por libros entre 28.000 y 30.000 pesetas, más de 6.000 a 8.000 pesetas por colaboraciones en la prensa (verdadera fortuna para la época) emolumentos que en los años siguientes no haría sino incrementar. El segundo de los resortes populares de Pedro Mata al que acudirán Editores Reunidos es su sentimentalismo sensual, ampliamente teñido de rosa que le valió el seguimiento y fidelidad de una pléyade de lectoras: el ser en efecto, "*novelista para mujeres*", (a pesar de su queja ante la crítica seria por ser calificado como tal, él mismo produce los circuitos de nutrición de esta imagen) se acompasa con las preferencias de un público, mayoritariamente femenino, que consume las novelitas de quiosco en sustitución o a la par que las **novelas por entregas**.

Carece Pedro Mata, a diferencia de sus dos predecesores en **La Novela de Una Hora**, de rangos que lo invistan de cierta autoridad intelectual: no es académico, ni ha sido propuesto para el premio Nobel; pero comparte con ellos, en especial con Wenceslao Fernández Flórez: su dedicación al periodismo, lo que favorece *el hacer firma*; la obtención de premios literarios y colaboraciones en las colecciones de novelas cortas, otro de los medios más eficaces en la época para alcanzar "*el soplo de la fama*".

Así, en sus años juveniles, tras renunciar a la carrera de medicina ³ lo encontramos como colaborador de la revista festivo-satírica, **Madrid Cómic**, dirigida por Sinesio Delgado, coordinador de la novela colectiva **Las Vírgenes Locas** (1886) publicada en este periódico semanal. Aunque el joven Mata no participará en ella (en la fecha de producción de esta novela contaba sólo con once años y lógicamente no se había iniciado ni siquiera como periodista) los ecos de tan curiosa experiencia literaria y la novela misma le debieron de llegar de forma bastante directa años después. Nostalgia de juventud que quizá explique, su participación (pese a su fama y pose de novelista severo poco dado a veleidades o experimentos literarios) en el ingenio colectivo ideado por **Editores Reunidos; Cien por Cien** ⁴: Si además tenemos en cuenta que el Capítulo IV de esta **Novela Multiplicada** es la única obra que sale de su pluma en 1936 ⁵ parece claro que su colaboración en ella debió de obedecer a motivaciones personales más que de índole literaria. Razones éstas por las que cobra especial sentido para nuestro estudio su meritoriaje periodístico en **Madrid Cómic**.

De aquí pasa a **El Español** (1901), a **El Nacional**, a **El Diluvio** (periódicos efímeros) hasta llegar

a **La Correspondencia de España**. De su paso por **La Corres...** hay nutridas referencias en **La Novela de un Literato** de Rafael Cansinos-Asséns uno de los críticos coetáneos que siempre le dispensó buen trato ⁶. Establece contacto en este periódico con quien habría de ser su colaborador dramático desde 1904 a 1918: Ricardo J. Catarineu, crítico teatral (firmaba sus artículos con el seudónimo de *Caramanchel*) que se encargaba de gestionar el estreno de las obras escritas conjuntamente.⁷ El *hacer firma*, en fin, desemboca con la incorporación a **ABC** (1910) donde permanece hasta su retirada del periodismo (digamos profesional) para dedicarse plenamente a su tarea novelesca (1925). Años, lo hemos apuntado en los que su firma, como popularísimo autor, está plenamente consolidada. Al decir de sus biógrafos estos veinticinco años largos de dedicación a tareas periodísticas hubieron de influir en su estilo directo, claro, sencillo, "*fácil*".

Otra de las fórmulas de lanzamiento de noveles, los concursos literarios, favorece la difusión de su nombre: en 1904 se da a conocer como novelista, al obtener el primer premio del **Concurso de Novelas del siglo XX** promovido por la editorial barcelonesa **Henrich y Compañía**. Entre sus jurados: Pérez Galdós, Gómez de Baquero, Ramiro de Maeztu; la obra premiada, **Ganarás el pan**, novela realista de la bohemia madrileña de finales de siglo. Siguió a éste el del **Círculo de Bellas Artes** ⁸ en 1917, concedido a su segunda novela extensa **Corazones sin rumbo**. Supone este segundo premio literario la consagración de Mata, como novelista popular, fama que irá en aumento hasta los años treinta.

En cuanto a su participación en colecciones de novelas cortas, el nombre del novelista madrileño queda asociado a las revistas más significativas desde el inicio del **modelo Zamacois** hasta su final. **Ni amor ni arte** fue su primera colaboración para **El Cuento Semanal**, publicada en el número 16, siguieron a ésta otras dos inéditos ⁹ para la misma colección. Dos para **El Libro Popular** (1912); uno para **Los Contemporáneos** (1914); más para **La Novela Corta** entre 1917-1918; otro para **La Novela Semanal**, **El momento difícil**, número uno de **La Novela de Hoy**, al que seguirá otro inédito incluido en el Número Almanaque de 1923, reediciones para **La Novela Mundial** y colaboraciones en colecciones menos emblemáticas: la valenciana **La Novela con Regalo**, **La Novela del Domingo** o **La Mejor Novela**. Finaliza su publicación de inéditos antes de la guerra civil, con **El número Uno** en **La Novela de una Hora** y prolonga su contribución con **Una Mujer** en **La Novela del Sábado** (1939).

Discreta abundancia de inéditos -más **El pecado fecundo** publicado como folletín en **Lecturas** en 1932- cercana a las colaboraciones de Armando Palacio Valdés y a las de W. Fernández Flórez y notablemente inferior a la de otros promocionistas, según tendremos oportunidad de comprobar en las páginas dedicadas a otros colaboradores de **La Novela de una Hora**. Sin embargo, en el caso de Pedro Mata lo escueto de la cifra se ve ampliamente compensado por la reedición, en primer lugar, de inéditos en **La Novela Mundial** (1926-1928) colección que pretende cambiar el rumbo erótico-galante de revistas precedentes; ediciones de obras no inéditas en la revista de García Mercadal que apuntan, inequívocamente, al deseo de incluir en nómina de colaboradores a un autor famoso, aun a costa de casi refritos . Otro dato

significativo que permite avalar su popularidad en los años veinte viene dado por ser el autor que abre la revista de más prolongada existencia en esta década: **La Novela de Hoy**. Recordemos que su director, Artemio Precioso, es el inventor de los **contratos en exclusiva**, y como autor exclusivo de las empresas del mecenas albacetense suele ser incluido Pedro Mata. Permítasenos poner en duda tal aserto, por cuanto su editor (puede comprobarse en la bibliografía adjunta) desde 1916 a 1935, fue Pueyo. Quizá esta errónea inclusión ¹⁰ haya sido propiciada por su papel protagonista en **La Novela de Hoy**, al que aún ha de sumarse la reedición a cargo de la **CIAP** de **El hombre que se refa del amor** en su colección **El Libro para todos**, anunciada en su catálogo de 1930 como obra ya publicada. ¹¹

El segundo medio de reedición de los títulos publicados inicialmente en colecciones de quiosco es la fusión de varios de ellos en un volumen, en su mayoría, publicados por el editor madrileño: **La Catorce, Irresponsables, La Reconquista**. También **El número uno** tuvo una reedición en los años cuarenta al ser incluido por la Editorial Tesoro en **El pecado fecundo**.

En resumen: las abrumadoras tiradas de sus novelas, sus colaboraciones periodísticas; su participación en las colecciones de novelas cortas más importantes y con papel protagonista en las de los años veinte configuran el inequívoco perfil de autor sumamente popular, factores de popularidad compartidos con sus antecesores en **La Novela de Una Hora** Armando Palacio Valdés y Wenceslao Fernández Flórez ¹². Factores a los que hay que añadir, en el caso de Mata, su dedicación al teatro, otro de los medios, en la época, de lograr fama y dinero.

Decíamos que el principal resorte de la popularidad de Pedro Mata queda cifrado en un sentimentalismo sensual que hubo de parecer atractivo a los lectores y que, sin duda, debió ser tenido en cuenta por **Editores Reunidos** para facilitar la difusión de un modelo claramente agotado, desde el inicio de los años treinta. Añadamos que el sentimentalismo del novelista madrileño, atrapó a fervientes lectores por aparecer adornado con ingredientes que de manera eficaz lo configuran como producto sencillo a la par que extraordinario. Es el primero ese estilo claro, directo y pulcro aprendido en las redacciones de los periódicos; el otro (el que presuntamente llegó al *alma femenina*) un tono de confidencialidad de lo vivido que propicia la sugestión en las lectoras de convertirse en narratario único, protagonista de la historia, heroína, en fin, de una novela de amor continuamente repetida y eterna.

Sirva como ilustración el final de la larga dedicatoria "A..." que precede a **Corazones sin rumbo**.

"Yo sé que este libro llegará a tus manos. Yo sé que tú lees todos mis libros. Sólo deseo, pues, que cuando llegue, cuando con él te encierres a solas en el retiro perfumado de tu gabinete, y vayas poco a poco con la hoja afilada del cuchillo desflorando su secreto página tras página, halles en una de ellas una emoción intensa y honda, tan intensa y tan honda como la que ayer tarde sentí yo cuando saqué del sobre marfileño tu fotografía iluminada". ¹³

La fútil simbología "retiro perfumado", "gabinete" "hoja afilada del cuchillo desflorando su

secreto"viene a resumir esa personal llamada al sentimiento y remiten, asimismo, a medios y costumbres de la clase media urbana.

Parece claro que por la difusión y repercusión de sus novelas, por las estructuras narrativas utilizadas, por la escasa innovación de las mismas y por su masiva aceptación entre el público femenino, puede ser establecido un paralelismo entre Pedro Mata y su admirado maestro ¹⁴, Palacio Valdés, y, en este sentido, bien podemos considerarlo como otro autor emblemático en el que se proyecta y refleja una de las caras (la más conservadora) de una realidad sociológica que llama la atención a cuantos se acercan a esta nuestra Edad de Plata. Emblema, en fin, de esa novela copiosa y efímera, acompañada con un despliegue editorial que no ha vuelto a repetirse; y camaleónica adaptación de modelos eróticos (lo comprobaremos más adelante) acorde con las exigencias del gran público y coincidente con otras manifestaciones de cultura de masas. ¹⁵

Pero como suele ser habitual, los castillos de naipes erigidos por la fama y la popularidad no son precisamente propicios para la estima de la crítica. En efecto, sucedió que la obra del popularísimo autor del primer tercio de siglo fue poco apreciada por la crítica coetánea (salvo por Cansinos-Asséns); desprecio irónico, más doloroso aún que el olvido, del que acremente se quejará el "*escritor fácil, abundante y correcto*" ¹⁶ que siempre fue Pedro Mata.

Dado que su inveterada propensión a inmiscuirse en sus novelas, con diferentes formulaciones, es constatable en **El número uno** y que tal intromisión viene a significar, en este caso, una defensa encubierta de su persona y obra novelesca hemos considerado más oportuno dejar el análisis y comentario de la interdependencia autor-crítica para incorporarlo en el de la novelita publicada en el número tres de **La Novela de una Hora** del que pasamos a dar cuenta.

3.2. EL NÚMERO UNO

Colabora Pedro Mata en dos números consecutivos de **La Novela de una Hora**. En el número tres, correspondiente al 20 de marzo de 1936, aparece su novela corta, inédita, **El número uno** y en el número siguiente el Capítulo IV de **Cien por Cien**, anunciado, por consiguiente, como continuador de la **Novela Multiplicada** en este mismo número tercero. Al final de la novelita se ofrece lugar y fecha de redacción de la misma: "*Los pinares, noviembre 1935*" (nº 3, pág. 55). Los meses que median entre las dos fechas nos informan de su carácter de obra no realizada **por encargo** a diferencia de la de Palacio Valdés. Y a su fecha de redacción parecen haber acudido sus cuidadosos editores de posguerra (**Obras completas**, Editorial Tesoro, 1951) al incluir **El número uno** en el apéndice bibliográfico con los siguientes datos:

*"1935. EL NÚMERO UNO. Novela corta publicada en la colección "La Novela de una Hora. Posteriormente se publicó en Edición actual por Editorial Tesoro en el tomo titulado EL PECADO FECUNDO"*¹⁷

Anticipo erróneo por cuanto no hay la menor duda de que nuestra colección no tuvo vida tan duradera.

El no dar noticia alguna en esta completa bibliografía sobre la participación de Mata en **Cien por Cien** en el número cuatro de **La Novela de una Hora** nos hace suponer que el dato no fue tomado de la propia colección sino a través, bien de su reedición en el volumen titulado **El pecado fecundo**¹⁸, bien por el testimonio de otro colaborador de **La Novela de una Hora**, Alberto Insúa a quien le es encargado el prólogo¹⁹.

La doble colaboración en las dos empresas de **Editores Reunidos** (novela, más capítulo IV de **Cien por Cien**), del popular novelista madrileño permite que su nombre aparezca asociado de la forma más natural a tres de los primeros números de **La Novela de una Hora**, repetición consecutiva de indudable eficacia: en el número dos el anuncio de su novelita como reclamo; en el número tres, **El número uno** más el anuncio, al final del capítulo III, de **Cien por Cien** de su participación en el capítulo IV que se publicará, a su vez, en el número cuatro. Obsérvese como la denominación de la novelita propicia además cierto galimatías en esta repetición nominal y numeral ordenada y sucesiva.

La extensión de **El número Uno** es de 53 páginas insertadas entre la 3 y la 55, incluidas las cinco ilustraciones interiores, carece de introducción y las páginas últimas hasta cubrir las 64 preceptivas, son ocupadas por el tercer capítulo de **Cien por Cien** a cargo de Tomás Borrás (págs. 56-61) y planchas publicitarias. Las tres páginas finales de propaganda de la editorial podrían haber sido empleadas en un "*A modo de prólogo*" pero, como sucediera con Wenceslao Fernández Flórez, tal requisito no es imprescindible debido a la fama y popularidad de Pedro Mata. De otra parte estas páginas de presentación hubieran sido redundantes por cuanto el personaje novelista de **El número uno** es un clarísimo *alter ego* del narrador empírico; además, en el anuncio de su publicación "*El 20 de marzo*" es, aunque breve, elogiosamente presentado:

"El novelista que más hondo ha penetrado en el corazón femenino, expone en esta obra un caso de amor tardío y avasallador. Interesantísimo estudio psicológico de una mujer enamorada"

El anuncio se completa con la aclaración del carácter inédito de **El número uno** reclamo que se ajusta a la verdad. Hacemos esta apreciación por resultar significativa en la trayectoria de sus colaboraciones para las revistas de quiosco, ya que desde **Un día de emociones** publicado en el Número Almanaque de **La Novela de Hoy** en 1923 no había cedido narraciones breves inéditas para estos medios. Peculiaridad, asimismo, que añade indudable eficacia al anuncio.

3.2.1. Líneas argumentales.

Queda dividida la novela en ocho secuencias, no numeradas ni nominadas, de desigual extensión. Las dos primeras sirven a la configuración del protagonista, Ignacio Vilomar, extremadamente parecido a

NI FICCIÓN NI VERDAD
— NOVELA POR PEDRO
MATA — ILUSTRACIONES
DE JUAN FRANCÉS

30 Cents.



Cubierta correspondiente al nº 16. 19 de abril, 1907. (Reducida).

Pedro Mata. Esta presentación se acompaña de una serie de disquisiciones que permitan justificar su integridad personal, la seriedad de su tarea como novelista, cuáles son los núcleos de interés en los que fundamenta su obra y cómo todo ello está armonizado por una vida apacible, ordenada y saludable. Las seis secuencias restantes se corresponden con el relato de una historia de amor entre una mujer madura y un joven opositor que aspira a obtener el número uno, de aquí el título de la novelita. La consecución de la reciprocidad amorosa se ve dificultada por la diferencia de edad y por condicionamientos sociales y familiares: el marido enfermo de Milagritos; la madre viuda y hermanas (viven en Granada) a las que Federico ha de socorrer económicamente. Vilomar, so pretexto de favorecer la pretensión del joven Federico (merced a su influyente relación con destacados miembros del Tribunal de oposiciones) sirve como confesor a la atribulada dama, quien le da pormenorizada cuenta de cómo se produjo la seducción y de los problemas que este conflicto amoroso trae consigo. Entre los dos acuerdan una argucia que permita al joven alcanzar su propósito a la par que conseguir un distanciamiento geográfico que sirva de paliativo a sus pretensiones amorosas. Sin embargo, el caprichoso destino contraviene el acuerdo programado, de manera que el final se presenta tan incierto como el inicio: Federico no ha conseguido el número uno en la oposición a notarías, pero sí ha logrado quedarse en Madrid, pues el número uno resultó ser catalán y pidió Barcelona.

Sentimental historia entreverada por la recurrente superposición del personaje-novelistas lo que viene a convertirla en una ejemplificación práctica de los planteamientos teóricos expuestos en las dos secuencias primeras.

3.2.2. Estructura y técnicas narrativas.

La voz narrativa predominante en **El número uno** es la omnisciente, aunque tras esta apariencia objetiva se oculta un personaje omnipresente en el transcurso de la historia. Su resultado es la presencia de un *narrador personaje omnisciente*, punto de vista que viene a corroborar una técnica utilizada de forma recurrente en la novelística de Pedro Mata. Ya en 1918 Julio Casares advertía sobre lo enfadoso de la intromisión del autor con objeto de dar explicaciones sobre la estructura de la novela -**Un grito en la noche**- o sobre la conveniencia o no de alargar o abreviar determinadas escenas. En el relato breve publicado en **La Novela de una Hora**, la presencia del autor empírico viene dada por la proyección en uno de sus personajes, tan clara y directa que casi de forma mecánica permite la identificación de Ignacio Vilomar ↔ Pedro Mata.

Justificaciones de un novelista

Las dos primeras secuencias destinadas, en efecto, al trazado del **alter ego** del autor (con predominio del tono expositivo-argumentativo para dar cuenta de su ética y estética, de sus costumbres, e, incluso, de sus rasgos físicos) son tan elocuentes que no ofrecen duda sobre este mecanismo narrativo.

Así, La primera secuencia (págs. 3-9) y la novela se abren con una cita que claramente establece la correlación entre el novelista madrileño y el protagonista de su ficción novelesca:

"No conozco nada más cansado que la intimidación con un viejo que además de su experiencia de todas las cosas ha conservado el vigor de su inteligencia y la nitidez de su juicio.

Emerson.- Elogio de la locura"²⁰

El clarividente viejo de Emerson recibe el nombre de Vilomar. Y a su presentación, a la justificación de su integridad como hombre y de su casi científica labor como escritor se dedica esta primera secuencia con predominio absoluto del tono reflexivo. El discurso parte de la tesis de que *"En el trato corriente con los hombres se observa (sic) a diario contradicciones muy curiosas"* (pág. 3) y la argumentación de estas contradicciones (marcada por la interpretación social de la moralidad) se acompaña de una serie de interrogaciones retóricas que bien podrían resumirse en las dos que cierran el párrafo y la disquisición ética:

"Por qué demonios escribía novelas indecentes un señor tan honrado y tan bueno como monsieur Crebillon?"²¹ ¿Por qué Madame Pompadour ²² se indignaba de modo tan rabioso contra las publicaciones libidinosas? (pág. 4).

Estas interrogaciones basadas en argumentos de autoridad funcionan como prelude a la presentación del personaje, prestándole así una cierta aureola mitad justificativa, mitad erudita en tanto que

"Sin ser precisamente un Crebillon, también Ignacio Vilomar había tenido que sufrir durante mucho tiempo, sobre todo en los ásperos principios de su carrera literaria, esta terrible persquisición de las gentes formales, erigidas en salvaguardas espontáneos de la moralidad y la decencia [...] Forjaron alrededor de él una leyenda si no de libertino, por lo menos de galanteador afortunado, seductor peligroso y hombre que ha hecho del oficio de amar a las mujeres la única ocupación de su existencia. No había tal cosa [...] confundían al novelista con el hombre. Lo que sucedió en realidad, fué que Vilomar como la inmensa mayoría de los escritores ardientemente apasionados de su arte, lo supeditó siempre todo a lo podríamos llamar el lado literario de la vida. El amor no fue para él más que un objeto de estudio interesante y las mujeres documentos vivos con los cuales se pueden realizar observaciones muy curiosas si el investigador no pierde la cabeza"

(págs. 4-5).

Cumplido discurso con la clara intencionalidad de desterrar la correlación autor erótico-hombre licencioso, tras la que aparece la aplicación al propio autor empírico. Confirma este supuesto el que quince años después de estas palabras, los editores de Pedro Mata utilicen expresiones semejantes destinados a su biografiado²³ y con la misma intención justificativa basada en el contraste entre sus deslices, propios de la juventud, y firme conversión en la edad madura.

"... es obligado decir que tuvo una juventud alegre y divertida, que él ya en la madurez, llegó a calificar de "tormentosa" [...] no bien transpuso la treintena de su vida, fue un hombre de placidez

La novela de
UNA HORA



PEDRO MATA
El **NÚMERO UNO**



Cubierta correspondiente al nº 3, 20 de marzo, 1936.

*honesto y tranquilo, abstemio y laborioso, simpático y cordial, su rostro siempre bien rasurado y su apacible fisonomía abacial, transformáronle totalmente y le alejaron cada vez más del pasado que, ¡ay!, se había metido en el cuerpo de la leyenda"*²⁴.

El carácter discursivo reflexivo de esta primera secuencia, en esta concatenación de realidad personal leyenda literaria, desemboca en otra larga disertación justificativa de la estética, de Vilomar de la que se deriva una exculpación ética:

"como escritor no era moral ni inmoral. Era sencillamente un artista [...] Su técnica era la misma de sus predecesores, los realistas y los naturalistas, con la única diferencia de que, en lugar de detenerse en la parte exterior de las cosas y de los seres quiso profundizar en los espíritus, y meterse dentro de las almas por creer que era un campo más extenso menos explorado y desde luego más interesante que los paisajes ininterpretables de la Naturaleza, los sentimientos gregarios de las masas o la mezquindad del vivir cotidiano, temas prosaicos y vulgares en los cuales se habían asfixiado después de una escandalosa fogata de virtudes los secuaces del naturalismo" (pág. 7).

Programa estético del que se desprende, en esencia, un modelo de realismo o naturalismo ²⁵ a la española; esto es: técnicas realistas y/o naturalistas en el tratamiento de temas que afectan al hombre como individuo más que como ser social. Naturalismo sentimental, con el que se insiste en el deseo de borrar la imagen de autor erótico-galante con la que buena parte del público asoció a Pedro Mata. La insistencia en esta idea exculpatoria a través de Vilomar y las apreciaciones de sus críticos anteriores y posteriores a **El número uno** así lo confirman; de estos juicios destacaremos dos por considerarlos sumamente significativos.

Cansinos-Asséns en 1927, aún sin perder el tono elogioso que caracteriza a sus comentarios sobre la obra de Mata, advierte su disconformidad con **El hombre que se reía del amor** por tratarse de una novela

*"... burdamente naturalista [...] En ella hacen por completo el gasto la fisiología y la historia natural, resultando una glosa positivista del poético **Ars amandi** [...] Pedro Mata [...] parece ignorar todas esas variedades del amor que Stendhal y Bourget citan en sus tratados"* ²⁶

Cobra especial sentido este juicio en tanto que, la advertencia del crítico sevillano sobre el desconocimiento de las variedades amorosas expuestas por realistas franceses, es contestada a través de **El número uno**, diez años después de haber sido emitido.

"Él mismo [Vilomar] lo había dicho ya en una de sus obras, glosando y ampliando una atinada observación de Paul Bourget²⁷: la teoría de que las mujeres prefieren a los hombres de talento sobre los demás hombres, no deja de ser una hipótesis bien intencionada" (págs. 5-6).

Otro de sus defensores, Alberto Insúa, encargado del "**Prólogo a las Obras Completas de Pedro Mata**" en 1951, favorece el deseo de Vilomar-Mata de desterrar la imagen de novelista naturalista-galante. ²⁸ Para ello y partiendo de la faceta costumbrista del novelista madrileño como representativa del tradicional

realismo español, justifica la obligatoriedad de "*pintarlo todo: lo bueno y lo malo, lo torpe y lo inocente*",²⁹ aunque "*sus intenciones [...] jamás fueron las de un apologista del vicio al que presentó siempre como natural y eterno contraste de la virtud*"³⁰

Hemos prestado atención a estas explicaciones justificativas de Alberto Insúa, por tratarse de un colaborador de **La Novela de una Hora** y, además, porque tras esta defensa parece proyectarse la suya propia, en tanto que fue autor igualmente encasillado entre los galantes. Ha de tenerse en cuenta, por otra parte, que estas apreciaciones de Insúa tan teñidas de moralidad dualista, estuvieron sin duda condicionadas por circunstancias político-sociales de la época franquista en la que se publicaron las **Obras Completas** de Mata.

La estética de Vilomar, en fin, continúa exponiéndose en esta primera secuencia como una tarea casi científica cuyo objeto de estudio son los "*procesos sentimentales*" (pág. 8) que atienden al amor en sus distintas manifestaciones:

"El amor en todas sus formas, atributos y manifestaciones, desde los puros balbuceos de la amistad más inocente hasta los desbordamientos peligrosos de la torpe lascivia, toda la gama que va desde el espíritu a la carne desde el sacrificio hasta el pecado. Él no creía que el amor fuese ni un bien ni un mal. El amor es un acto indiferente." (Ibid).

Descripción que encontrará eco en Alberto Insúa aunque bastante más cargada de connotaciones morales:

"... en los amores más reales, "más carnales" no falta nunca el espíritu, pues cuando falta no es amor sino instinto [...].

Desde el punto de vista de la moral cristiana -y no podía ser otro el de nuestro autor- los amores son puros o pecaminosos y determinan en cada caso sentimientos distintos que exigen análisis diferentes"

Esta dicotomía moral establecida por Insúa entre lo puro y lo pecaminoso no aparece, sin embargo, plasmada con la misma nitidez en la obra de Mata (abundaremos sobre este aspecto más adelante) con cierta tendencia a situarse en la esfera de lo opinable. No obstante, el ocultamiento de esta moral solapada, por parte de su prologuista, es del todo comprensible: primero por las circunstanciales fechas de publicación del **Prólogo...** y segundo porque descubrir este juego malabar hubiese sido nefasto para los argumentos esgrimidos en defensa y desagravio de un novelista conceptualizado como amoral.

Item más, como el objeto de estudio del personaje-novelista de **El número uno** es el amor, sus fuentes de información serán las mujeres, presentadas desde las páginas primeras de la novela como "*documentos vivos*" con los cuales se pueden realizar observaciones muy curiosas" (pág. 5) y, más adelante, como máxima representación de los "*estados peligrosos*" (pág. 8) que tan atractivos resultaban a Vilomar, definidos por el protagonista como

"esos delicadísimos casos de conciencia en que las almas, sobre todo las pobres almas femeninas se debaten angustiosamente entre la convicción de la virtud y la fuerza arrolladora de una pasión y el martirio irresistible de un temperamento. Con qué morbosa y refinada crueldad se complacía entonces en llevar hasta el límite la exposición exacta del conflicto, en plantear el problema y dejarle (sic) allí bruscamente cortado con la angustia inquietante de una interrogación. Porque Vilomar no resolvía jamás estos problemas" (pág. 8 y 9).

Pobres almas femeninas que pasan por estados agónicos, esos corazones femeninos de los que Pedro Mata es buen conocedor, según reza el reclamo que anunciaba a **El número uno**. La configuración de la mujer como personaje escasamente heroico y sometida a los vaivenes del sentimiento hace difícil entender cómo el novelista madrileño pudo alcanzar el favor de miles de lectoras. Su secreto pudiera residir en la *"morbosa y refinada crueldad"* y en no dar resolución *"jamás"* a los problemas planteados. Indefinición moral, al fin, proclive a las vías de escape o sublimación para *"las pobres almas femeninas"*, atrapadas en una vida monótona y gris y medio narrativo con el que Mata pretende huir de la dicotomía moralizante virtud-pecado↔premio-castigo. Aunque el *"no resolvía jamás estos problemas"* aplicado a Vilomar no pueda ser proyectado en la totalidad de su obra, sí es cierto que fue experimentado en **Mas allá del amor y de la vida** (1927)³¹, innovación elogiosamente acogida por Cansinos-Asséns:

*"¿Es verdad o no es verdad?". En este tono dubitativo deja planteado Pedro Mata el problema de la ultratumba, con lo que esquivo todo disentimiento formal de los lectores incrédulos y elude comprometer él mismo su prestigio de escritor racionalista [...]. Su tesis optativa, al par que libra a su obra de una enojosa tendencia apologética que reduciría el número de sus lectores, la beneficia también desde el punto de vista literario, dejándole esa latitud y libertad en que debe mostrarse el drama humano. Uno de los mayores méritos de Pedro Mata, en esta ocasión, ha sido no haber construido su obra para demostración de ninguna tesis [...] Una obra, en suma, que señala un momento jubilar y plenario en la evolución del novelista"*³²

Tan elogiosas palabras ante la novedad del final abierto³³ es probable³⁴ que repercutieran en obras posteriores, sucede así, como veremos, en nuestra novelita. Pero lo que resulta más llamativo es la incorporación, como precepto, a la estética del **alter ego** de Mata y cómo ésta no resolución de los problemas, tan exactamente expuestos, devienen en la exculpación del novelista:

"Espectador indiferente e impasible, se concretaba a trasladar al libro el resultado de sus observaciones, a exponer a la curiosidad de la gente en términos precisos, claros y comprensibles las dudas, las inquietudes, los tormentos, las flaquezas del espíritu humano. Si las deducciones resultaban a veces inmorales, ¿qué culpa tenía él?" (pág. 9).

La intencionalidad de la obra, así, se disuelve en *"el clima indeciso de lo opinable"*,³⁵ merced a esta interrogación que cierra la larga primera secuencia.

La segunda secuencia (págs. 9-11) amplía la configuración del personaje-novelistas. A través del *narrador omnisciente neutral*, el lector conoce sus costumbres, salud e, incluso, aspecto físico; lo que acaba por confirmar definitivamente la correlación Vilomar→Mata.

El protagonista de **El número Uno** es un novelista de "cincuenta y nueve años corridos" (pág. 10) de vida ordenada, tranquila y sana. Transcurren los días de este solitario (su mujer murió, sus dos hijos viven fuera de Madrid), sin ambiciones, en "un piso confortable en una vía nueva y ancha, alejada del bullicio del centro, con amplias y luminosas perspectivas, llena de aire, de silencio y de sol" (pág. 10). Disciplina y regularidad en el trabajo, en las distracciones en el sueño, en la alimentación: escribir por la mañana, un paseo, comida, siesta, otro paseo, charla con su joven mecanógrafo, cena temprana, lecturas y música siempre en casa "No iba nunca al teatro" (Ibid). El resultado: "Estaba sano, vigoroso, fuerte. Dormía bien, digería mejor, no sufría la más insignificante molestia" (ibid), pese a lo cual se sometía, también regularmente, a reconocimientos médicos, siempre con resultados satisfactorios.

La descripción física de este personaje se completará en la secuencia tercera al presentarlo con "canas, calva, gordura, beatífica expresión de fraile orondo"; aspecto que será recogido por el anónimo dibujante en la primera de las ilustraciones interiores, como refuerzo narrativo de su exclusivo protagonismo.

El evidente paralelismo, en fin, entre edad, físico, hábitos higienistas y laborales del narrador empírico y de su criatura de ficción, convierten a estas dos páginas en, prácticamente, autobiográficas ³⁶.

En efecto, Pedro Mata tiene sesenta años en 1935, fecha de redacción de la novelita y su personaje "cincuenta y nueve años corridos" (pág. 10); edad que lo asemeja al clarividente viejo de Emerson que abre la novela; comparten asimismo la aceptación de la vejez como ciclo vital en el que la pasión amorosa no resulta imprescindible; retiro de las inquietudes del amor que sirven como soporte definitivo a la intención (reiteradamente expuesta en la primera secuencia) de desterrar la imagen del novelista madrileño como autor sicalíptico, pues "Había llegado a esa edad en que la vida le ha dado a uno cuanto puede darle y (sic) que se mira el porvenir como un remanso de paz y de sosiego" (pág. 9). Idílica imagen de quien nada ambiciona porque todo lo tiene, "en la parte material, porque todas sus necesidades estaban atendidas" (ibid) o porque acepta carencias que quedan fuera de su alcance: "en la sentimental, porque sabía demasiado hasta qué punto pueden alcanzar sus posibilidades" (Ibid). Ausencia de "conflictos sentimentales" planteada como aceptación estoica del desgaste físico-psíquico, asociado a la edad madura, recogida por sus biógrafos, (lo anotamos más arriba) aunque la anticipan a "no bien transpuso la treintena de su vida"³⁷

Por lo que se refiere a "la parte material", la desahogada posición económica del personaje-novelistas que le permite tener coche, secretario, vivir en un piso soleado confortable y situado en una "vía nueva y ancha", remite asimismo a la privilegiada situación económica de Mata, ya que en la fecha de redacción de **El número Uno** es uno de los novelistas con más ingresos económicos ³⁸ lo que le permite, amén de

vivir holgadamente, habitar en una suntuosa casa de la entonces "vía nueva y ancha" (Ibid) calle Goya.³⁹ Por último, los hábitos saludables del protagonista de **El número uno**, hacen pensar en las costumbres higienistas del nieto del famoso doctor Mata.

En definitiva, de relaciones estéticas, éticas, materiales Vilomar-Mata quedan tan abundantemente plasmadas en estas dos secuencias y de forma tan palpable que hubieran sido más que suficientes para cumplir su función narrativa de identificación. Sin embargo, por autocomplacencia, para proporcionar otra pista a lectores poco avisados o por si las discursivas páginas primeras han sido obviadas por el gran público, en la siguiente secuencia será descrito a Vilomar con "*canas, calva, gordura, beatífica expresión de fraile orondo*" (pág. 17). Descripción ajustada a la que F.C. Sáinz de Robles nos proporciona del novelista: "*Cuando yo le traté [...] ya tenía -era ligeramente rechoncho y abolsado- un rostro siempre bien afeitado, de señor cura párroco con feligresía de primera*"⁴⁰. También Alberto Insúa destaca la claridad que emana de su aspecto: "*Había en su rostro rasurado, en sus ojos vivaces, en su sonrisa de hombre sincero, una luz de generosidad*".⁴¹ Los biógrafos y editores de sus **Obras Completas** insisten asimismo en la bonomía y pulcritud (rostro rasurado) de su aspecto a la que asocian, quedó citado en páginas anteriores, una apacible y honesta vida laboriosa alejada de sobresaltos sentimentales.

Aún en el transcurso de la historia de amor relatada desde la tercera secuencia a la final se producen intromisiones del novelista a través de su **alter ego**, pero por tratarse de efectos e ideas directamente relacionadas con este segundo discurso narrativo hemos preferido aludir a ellas en el momento de la historia en que aparecen.

Señalemos, por último, que la modalización de la voz narrativa usada en el relato inédito publicado por **Editores Reunidos** no es nueva en la trayectoria novelesca de Mata: esta fórmula entre la justificación y la auto complacencia, merced a la proyección autor↔personaje, fue utilizada en las novelas de sus primeros años de éxito, en concreto, en **Corazones sin rumbo** (1916) novela, recordemos, por la que obtuvo, el premio **Círculo de Bellas Artes**. Permítasenos hacer uso de las palabras de Cansinos-Asséns para explicar estas singulares coincidencias autor-protagonista, con las naturales variaciones, atendiendo a los veinte años que separan las dos obras.

Así, si Guzmán, el protagonista de **Corazones sin rumbo** de unos cuarenta años

"presenta singulares coincidencias de edad y de temperamento con su demiurgo[...]"

*Su creador, el vibrante y brillante novelista, autor de tantas páginas cuyas intenciones se enredaban en las marañas de la sensualidad, parece mostrar aquí una voluntad decidida de desasirse al fin del cortejo de los fantasmas, de salir al cabo de los círculos del fenómeno para entrar con pies puros en la morada sacra del noúmenos"*⁴²

Casi veinte años más tarde aquel Sr. Guzmán que analiza su existencia para transformar la aventura del amor sensual y efímero en pasión única, es nuestro Vilomar: sexagenario que ya nada ambiciona, ni

quiera el amor por haber *llegado a la edad del sosiego*. Identificación autor-personaje en estas dos novelas significativas, no sólo por responder a dos momentos vitales, sino por ser muestra clara de su evolución ideológico-estética. El paso de la sensualidad de los fenómenos hacia el ámbito más profundo de los móviles y de las intenciones, al que alude Cansinos-Asséns como síntoma de positiva evolución en la obra novelesca de Mata (representada en el autoanálisis del protagonista), cuatro lustros después es retomado para configurar, a través del sexagenario personaje novelista, unas declaraciones de principios estéticos y actuaciones personales que graben, en la memoria de los lectores, la imagen del clarividente viejo de Emerson, dotado de experiencia, inteligencia y acertado juicio, neutralizando así esa otra imagen de autor licencioso, poco apropiada, además al proyecto de moralización de costumbres de **Editores Reunidos**.

Un caso de amor tardío y avasallador

La puesta en práctica de las largas disquisiciones iniciales de las dos secuencias se lleva a cabo en las seis siguientes. Se trata de la exposición de un *proceso sentimental* cuyo documento vivo es Milagritos, mujer de unos cuarenta años que pasa por *un estado peligroso* con la consiguiente agónica lucha entre sus convicciones morales y la fuerte pasión amorosa.

La presentación de la protagonista ocupa la **tercera secuencia** (págs. 11-20) y la fórmula narrativa utilizada es la de un aparente multiperspectivismo a cargo de la omnisciencia autorial y de las observaciones reflexivas de los personajes, introducidas en los momentos de silencio de un diálogo exquisitamente cortés, como corresponde a dos antiguos conocidos que han de mantener el distanciamiento exigido por los buenos modales. Tras las disculpas de rigor, Milagritos expone el motivo de su visita: la recomendación de Ignacio Vilomar al tribunal que ha de juzgar las oposiciones a notarías. Su excesivo interés por el joven de "veinticuatro años" (pág. 14) y el encendido elogio de sus cualidades preludia un "enojoso silencio" (ibid) que da paso al retrato comparativo de los personajes en escena a través de su cruzada percepción:

"sin esfuerzo apenas, la reconstituyó en la memoria tal y conforme era quince años atrás, recién casada con Rogelio Solís. Parecía blanca, rubia, gorda, un poema de carne satinada bajo el chaparrón de los cabellos rubios; alegre, frívola, sensual, toda sonrisa en los labios voluptuosidad en los ojos. Ahora era otra completamente distinta, grave, seria, la mirada llena de melancolía y de dulzura y una expresión de dejamiento y languidez que ennoblecía toda su persona. Estaba más delgada. Muchísimo más delgada, y, consiguientemente, más espiritual, más elegante; y aun cuando esto pudiera ser una concesión a la moda, una necesidad de acomodarse a la transformación del gusto estético, era indudable que la favorecía prestándole un encanto delicioso, toda la gracia insospechada de una prolongación de juventud. Maquillamiento, compostura o privilegio natural conservaba intacta la tersura del rostro, aquella tersura nítida y transparente que constituyó siempre su característica de mujer rubia y blanca, y ahora resultaba más apetecible que nunca y en el óvalo

reducido y perfecto y la tranquila serenidad de los ojos azules. Vilomar no pudo menos de decirse: "¡Qué guapa está todavía!" Ella, en cambio, pensó: "¡Qué viejo está este hombre!" Y sería difícil saber cuál de los dos puso en la reflexión mayor melancolía" (Págs. 14 y 16).

El retrato de la dama se corresponde con el modelo femenino que puebla no sólo las obras de Mata, sino las de centenares de novelas publicadas en colecciones de quiosco: cabellos rubios, ojos azules, formas redondeadas, y que remiten a la conjunción de inocencia y atrevimiento sensual. En tanto que **modelo asimilado** en lecturas anteriores, la presencia de este **tipo de mujer** es un anticipo claro de cuál será el conflicto en que tenga que debatirse esta "*pobre alma femenina*".

El apunte sobre su viejo interlocutor, se completa más adelante merced a la reflexión orgullosa del propio Vilomar:

"Ahora fue él quien se engalló con un respingo de satisfacción y de orgullo. Sesenta iba cumplir dentro de poco y fuera del aspecto exterior-canas, calva, gordura, beatífica expresión de fraile orondo- no envidiaba a ninguno de cuarenta. Con él Mefistófeles hubiera tenido poquísimo que hacer." (Pág. 17).

Retrato que queda subrayado por la ilustración insertada en la página quince. En la que representa la figura de un señor calvo, con gafas y vestido con un batín abotonado que oprime su abultado estómago. Aunque el pie cumple una función rememorativa "... *el criado le anunció una visita: -La señora de Solís.* (Pág. 11)". Figura sedente acompañada de una mesita con libros a su izquierda anticipativa de la descripción física de Vilomar, descripción a la que ha de añadirse la pormenorizada de las dos primeras secuencias dedicadas, en exclusiva, al personaje novelista.

Contrasta lo prolijo del trazado de estos dos personajes, con la total ausencia de descripciones espaciales. Sin embargo, por las fórmulas de tratamiento por el aviso del criado por la holgada posición económica con que fuera presentado el **alter ego** de Mata en la segunda secuencia se les puede localizar como pertenecientes a la clase media-alta. Por otra parte, el espacio apenas descrito en el que transcurre el relato de los acontecimientos (la casa del novelista) por tratarse de un lugar cerrado parece tener la pretensión de servir como subrayado en el supuesto análisis psicológico de la protagonista de la historia. Cerrado es, asimismo, el número de personajes limitado a los dos en escena, más un tercero aludido- Federico- quien, aunque representado gráficamente por el ilustrador, siempre será *visto* a través de las menciones de Milagritos y Vilomar.

La continuación del diálogo da cuenta de la triste vida de la señora de Solís a causa de la enfermedad de su marido, así como del verdadero motivo de la visita "*¡Conque una complicación sentimental! Probablemente con su recomendado, ¿no?*" (Pág. 20). Con la verbalización de estos presentimientos del novelista, *acostumbrado a ver en el corazón femenino*, se acaba la secuencia.

La Cuarta Secuencia (págs. 20-34) se abre con un largo soliloquio del novelista de tono peyorativo

sobre la "vulgaridad aplastante" (pág. 21) de la historia ⁴³ y su papel en ella.

Una mujer sentimentalmente abandonada y aburrida por la enfermedad de su marido y en una edad crítica, cae en las redes de un hombre joven, fogoso y con talento a quien proteger y

"Esta pobre ⁴⁴ mujer, juzgando equivocadamente por mis libros [...] viene a que yo desvanezca sus últimos escrúpulos [...] Pues se va a divertir, porque voy a decirle todo lo contrario [...] Esta infeliz no sabe que una cosa es la Literatura y otra la vida". (págs. 21-22).

Ocupa el resto de la secuencia el pormenorizado relato del proceso de seducción y sus consecuencias en boca de la protagonista, tan sólo interrumpido por breves intervenciones de Vilomar ante la petición de silencio de la narradora. Es, aunque con esfuerzo, el único momento de cierta mudez en personaje tan reflexivo y locuaz.

Los ingredientes de la historia son vulgares, en efecto, por la cotidianeidad de las *"pequeñas libertades[...]* recibirle a cualquier hora, a permitir que algunas veces me acompañara al cine o al teatro; a cogerme del brazo y a retener mi mano entre las suyas; a dejarle apoyar la cabeza en mi hombro para hablarme más confidencialmente..." (pág. 29)

que derivarán en las no menos obvias reacciones de petición de beso y declaración apasionada. La especial situación de Federico, el joven enamorado (madre viuda y dos hermanas que dependen de una pequeña renta dejada por el padre y del brillante porvenir que el muchacho *"bueno, honrado, formal, trabajador e inteligente"* -pág. 30- se ha ido labrando) y su obcecada idea de supeditar el éxito en la oposición a notarías a que Milagritos le corresponda no hacen sino aumentar los sentimientos de culpa de la protagonista. El encadenamiento de oraciones interrogativas y exclamativas pretenden transmitir su desasosiego y podrían haberse reducido a sólo estas:

"Cómo me expongo a que este chico pierda la ocasión que se le ofrece de asegurar, no ya su porvenir, la tranquilidad material de su madre y sus pobres hermanas, víctimas inocentes de toda esta locura? ¡Qué dirían de mí si lo supieran! [...] ¿Cómo me lanzo a la realización de un disparate que está constantemente en pugna con mi manera de sentir, con mis principios, con mis sentimientos, con el concepto que he tenido siempre de mi dignidad y mi honradez?" (pág. 34).

Con la petición de consejo al experto novelista, se cierra esta secuencia y el planteamiento del *"conflicto sentimental"*.

Los textos gráficos subrayan su importancia narrativa en tanto que dos ilustraciones son incorporadas a esta cuarta secuencia (en páginas 23 y 31) para representar a los tres personajes: el omnipresente Vilomar, Milagritos y, aunque ausente de escena, al causante del conflicto: Federico. En ellas se destacan, además, dos momentos considerados claves: el carácter censor del novelista y la debilidad de la señora de Solís. ⁴⁵

"Interesantísimo estudio psicológico"

Constituyen las tres secuencias siguientes la respuesta al conflicto planteado, enmarcada en una serie de consideraciones sobre el comportamiento ético en el doble plano de lo social y lo individual, como puesta en práctica de esas "*contradicciones muy curiosas*" (pág. 3) en el comportamiento con que se abriera la novelita. Los enfoques para ejemplificarlas varían de una secuencia a otra. Así en la **quinta** (págs. 34-40) la contradicción viene marcada por los escrúpulos que siente Milagritos ante la respuesta dada por Vilomar de que se mantenga interesada por Federico sólo hasta que consiga obtener plaza como notario. Planteado el conflicto a través de un diálogo no progresivo lleno de recriminaciones comprensivas por parte del viejo y de disculpas por la de la joven, quede sintetizado con una intervención de Milagritos:

"No soy de hielo, Vilomar, ni blasono de heroica. Tengo mis flaquezas como todo el mundo y no quiero encontrarme en el caso de ponerlas a prueba. Usted, que entiende de estas cosas bastante más que yo, porque tiene mucha más experiencia de la vida, sabe el papel importantísimo que en ellas juega la imaginación. Si, realizadas sin malicia, muchas veces resultan peligrosas, ¿qué no sucederá cuando se hacen a sabiendas, recreándose y deleitándose aun cuando sea contra la propia voluntad de uno!. No, no, Vilomar; decididamente no me atrevo". (pág. 37).

Adviértase cómo pese al protagonismo concedido a la señora de Solís, el personaje-novelistista queda realzado por su experiencia y conocimiento de la vida, favoreciendo así su omnipresencia.⁴⁶ El dibujante capta este protagonismo implícito al representar en la ilustración (insertada en página 38) a una atractiva joven ⁴⁷ ante lámpara y espejo mientras que el pie remita a una valoración de Vilomar: "*Cuando mañana se mire al espejo, tardará un poco más en componerse...* (pág. 46)".

Del protagonismo encubierto pasamos a la autobiografía en la **secuencia sexta** (págs. 40-46). Al modo de los ejemplos medievales nuestro Vilomar para convencer a la dubitante virtuosa le narra dos historias. La primera corresponde a su juventud, "*Yo tendrfa. Debían de ser diez y siete o diez y ocho, tal vez veinte... no lo sé a punto fijo. Empezaba mis primeros pinitos literarios; eso sí lo recuerdo*" (pág. 40). "*Pinitos literarios*" que en Mata podrían corresponderse con sus inicios en el periodismo. El joven literato, en la ficción se enamora de una amiga de su madre, mujer "*en toda la magnífica plenitud de su otoño*" (ibid), culta, asidua a los círculos literarios, y valedora del novel escritor. La atracción hacia tan exquisita dama se acentúa al conocer que "*en su vida íntima aquella mujer era muy desgraciada*" (pág. 41); pero el destino, disfrazado de enfermedad, impide que tan maravillosa compenetración supere el plano de lo espiritual, porque cuando recobró la salud, su estado era el de

"una viejecita, toda llena de arrugas, la cabeza blanca... un desastre. Yo no he sufrido jamás impresión más horrible. Y sin embargo, por doloroso que me pareciera entonces, gracias a ello pude seguir la amistad con aquella mujer, adorándola y venerándola con un afecto puro y limpio, que ya no se entibió en toda la vida" (pág. 42). Se sitúa la segunda de las historias de las historias intercaladas "*Veinticinco años después de aquella desdichada aventura, casado yo, con dos hijos*

grandes, conocí a una mujer encantadora más joven que yo: andaría rondando escasamente los veintitrés. Estaba yo entonces en pleno auge de popularidad. Mis obras despertaban furibundas polémicas. Me llamaban el escritor de las mujeres. Tenía a mi alrededor una corte de admiradoras entusiastas. Y de todas ellas ninguna más sincera y más incondicional, que aquella deliciosa criatura ardientemente apasionada de mis libros " (pág. 43).

Las precisiones cronológicas en correspondencia con sus éxitos literarios y con las polémicas que sus obras despertaron, no parecen ofrecer duda sobre los ecos de autobiografía no ficticia que este fragmento proporciona. A Pedro Mata, también -quedó dicho en páginas anteriores- el clamoroso éxito de público y ventas le llega a sus cuarenta y pocos años y como a Vilomar le siguen y admiran numerosas mujeres. Este último aspecto de su popularidad fue ya expuesto en las secuencias de presentación del protagonista: su reincidencia ahora y asociado a la sentimental historia del hombre maduro íntegro que rechaza las insinuaciones de una de sus admiradoras y encantadora joven, potencia, sin duda, esa imagen de novelista para mujeres que Mata quiso desterrar; por contra, funciona como justificación ética de su vida privada en la edad madura. Aprendió de su primer desengaño en fin, que "*... la vida es implacable y el amor privilegio de la juventud*" (pág. 45) lección que a partir de ese momento puso en práctica para vencer cualquier "*estado peligroso*" en el que se encontrase. Estas dos historias, sin embargo, no logran su propósito pues, a pesar de los paralelismos manifiestos entre ellas y la de Milagritos queda ésta, al final de la secuencia, "*Completamente aturdida*" (pág. 46).

El indudable protagonismo de Vilomar en esta secuencia queda refrendado, de nuevo por el anónimo dibujante. Se inserta en la página 47 la misma figura de hombre serio cubierto de batín, ahora de pie ante una mesa con libros apilados. En sus manos una carta o un libro. Su función amén de relevante y repetitiva del personaje es anticipativa; remite a "*Días después Vilomar recibió varias cartas*". (Pág. 51). Nada tienen que ver estas cartas con las notificaciones de sus admiradoras, no obstante, los anteriores historias propician tal correlación.

Continúa el protagonismo de Vilomar en la **Séptima Secuencia** (págs. 46-51) y la fórmula adoptada ahora es la autorreflexión crítica, centrada en la puesta en duda sobre lo acertado de su consejo primero por no adecuarse a la "*pura moral*" (pág. 49), porque "*No se puede jugar de esa manera con la débil virtud de una mujer apasionada*". (Ibid) y, en segundo término, por ser escasamente verosímil, más aún tratándose de una solución dada por alguien que conoce tan bien lo femenino:

"Tú que tanto alardeas de conocer el corazón de las mujeres ¿crees que esto es verosímil? Si este muchacho tiene la fortuna de quedarse en Madrid, esta pobre mujer está perdida. No hay para ella salvación posible" (pág. 50).

Obvio resulta que tales reflexiones no hacen sino alimentar la imagen de Vilomar-Mata como novelista de mujeres. Es más, estas expresiones establecen un paralelismo no gratuito con las que sirvieron

como anuncio-reclamo a **El número Uno**: "*El novelista que más hondo ha penetrado en el corazón femenino [...] Interesantísimo estudio psicológico de una mujer enamorada*".

Acaba esta secuencia autorreflexiva con una "*inspiración súbita*" (pág. 51) transmitida al lector por el manido recurso de la llegada de alguien: es Pepito, el joven mecanógrafo, cuya presencia se limita a dos brevísimas intervenciones convencionales: saludo y aceptación del trabajo de "*redactar unas notas*" propuesto por "*don Ignacio*" (ibid). La fugaz presencia de este personaje es parecida a la del criado que anunciaba la visita de la señora de Solís (secuencia segunda) con la que se iniciara el planteamiento del "*conflicto sentimental*" y sus funciones narrativas son tan circunstanciales como lo es su escasa entidad: inicio del planteamiento del conflicto, cierre de su desarrollo; su papel se limita a la confirmación de la holgada economía de Vilomar mostrada por las personas a su servicio.

Queda, pues sólo aludido el nuevo desenlace y con él acaba el "*interesantísimo estudio psicológico*" de Milagritos que si de algo adolece es de ser tan sólo un pretexto narrativo, para reincidir en la única figura protagonista del texto: Ignacio Vilomar-Pedro Mata, según prueban sus prolongadas intervenciones, ya verbales, ya reflexivas. Sucede así que el prometido estudio psicológico se traduce, en realidad, en un discurso ético que remite al tono exculpatorio y de autoalabanza del personaje-novelista presentado suficientemente en las dos secuencias primeras.

El destino como desenlace.

La octava y última secuencia (págs. 47-55) aclara, desde su inicio, el sentido de la feliz idea:

"Quince días después Vilomar recibió varias cartas. Todas venían a decir lo mismo:

"Tengo el gusto de manifestarle que el opositor Don Federico García Ortiz, por quien tenía usted tan excepcional interés, ha sido clasificado por este Tribunal de ejercicios de oposición a Notarías con el número dos" (pág. 47).

Aunque tal hallazgo no supone, una vez más, ni verdadero desenlace, ni deja tranquila "*la conciencia*"(ibid) de Vilomar. Esta intranquilidad es nuevamente tomada como pretexto para otro largo monólogo reflexivo en torno a los problemas éticos que pudieran derivarse de la nueva solución, adoptada sin la consulta y consentimiento de Milagritos. De nuevo, también, una serie de oraciones exclamativas e interrogativas, es el recurso utilizado para dar forma al "*remordimiento de conciencia*"(ibid) del novelista:

"Le está bien empleado por fatuo y presumido. Pero ¡caray! también es triste que si el muchacho lo merecía le hayan burlado el puesto; también es triste, que por una cuestión de índole privada, se le haya a este hombre, si no truncado, entorpecido el porvenir. ¡Caray esto es muy grave! En pura ética, mucho más inmoral que lo ...otro. Después de todo, lo otro ¿qué transcendencia tiene desde el punto de vista social? ¿Qué le importa a nadie que una mujer se defienda o claudique?" (pág. 52).

Sirva esta cita como muestra de la sobreabundancia de este recurso, así como de resumen de la recurrente duda del novelista sobre la adecuación de sus consejos o soluciones a preceptos éticos. Disquisiciones morales que después de un discurso de conforme autocomplacencia "...era la única solución salvadora. No había otra posible [...] estoy satisfechísimo, cada vez más satisfecho de haber cumplido con mi deber" (pág. 53).

Se resuelven en humo, pues el desenlace no es el que Vilomar había previsto:

"Pues, ese es el conflicto ¿Qué le digo yo a este hombre que ha venido ya a reclamarme el cumplimiento de mi promesa?... ¡Que va a volver hoy, dentro de media hora!...

- Ah, pues nada; lo que habíamos convenido. Desde el momento en que no se queda en Madrid, ya no tiene derecho a exigirle a usted nada.

- ¡Pero si se queda!

- ¿Cómo que se queda?

- ¡Ah! pero... usted ¿no sabe?

- ¿Qué?

- Que el número uno es un catalán, elige una notaría en Barcelona y Federico se queda con la de Madrid.

- ¡Vaya por Dios!- exclamó Vilomar, abrumado

- Este es el conflicto. ¿Qué hago yo, Vilomar?... ¡qué hago yo!

- No sé, hija mía, no sé... Haga usted lo que quiera ¡Contra el destino no se puede luchar!".

Y este dejar la solución en manos del destino, final abierto semejante a aquel otro final con que se cerrara la cuarta secuencia: "Aconséjeme usted, Vilomar. ¿Qué es lo que hago? [...] ¿Usted qué haría?" (pág. 34) viene, a confirmar en la práctica el presupuesto estético de objetividad planteado en la primera secuencia: "Vilomar no resolvía jamás estos problemas" (pág. 4) cuya consecuencia no es otra que la exculpación moral del novelista: "si las deducciones resultaban a veces inmorales, ¿qué culpa tenía él?" (Ibid).

En resumen, el no dar solución explícita a la dicotomía virtud-pecado, si bien tal antagonismo ha sido presentado de manera recurrente a través de las **valoraciones éticas** de los protagonistas, propicia un efecto de creatividad dirigido al lector, en tanto que será él el artífice del final virtuoso o perverso que mejor se acomode a sus presupuestos ideológicos, a su estado anímico y/o a sus necesidades afectivas. No obstante, la creación de este "*clima indeciso de lo opinable*" ⁴⁸ propiciado por lo indeterminado de su desenlace no implica la originalidad o el planteamiento conflictivo, propios de **la novela problemática**, sino que funciona como nebuloso espejo en donde encontrar el *consuelo* que permita vivir en el mundo de la fantasía las aventuras de las protagonistas: diferentes, extraordinarias y, sin embargo, cercanas a las lectoras.⁴⁹ Factor de reconocimiento (en especial entre el público femenino) que, en definitiva, permite explicar los principales

resortes de la popularidad de Pedro Mata. En palabras de Sáinz de Robles

*"El secreto de sus popularidad enorme entre los años 1915-1936 estuvo en su extraordinaria facilidad para interesar y conmover a la masa más nutrida de lectores muy proclives a los problemas sentimentales [...] el otro secreto de Mata consiste en haber mezclado con mucha picardía [...] dosis de sensualismo, de psicología común, [...] de lucubraciones que parecen exquisitas a los espíritus precisamente... de cortos vuelos"*⁵⁰

En similar sentido aunque con un juicio más tajante aún se había pronunciado Eugenio G. de Nora años antes:

"Mata permanecerá prisionero de sus casi inverosímiles limitaciones intelectuales y empíricas: superficial, si no huero; adocenadamente sensual, pese a tanto reiterado alarde de inteligente discreción, ha escrito páginas de fácil halago para el lector poco exigente, pero en ningún caso ha creado un tipo, ni ha profundizado; sus tramas, aunque hábiles, son falsas, y calculadas para producir efecto. Finalmente como artista, salvada la fresca ingenuidad de algunas páginas (con preferencia entre las juveniles), su fórmula es una simple amalgama de residuos".⁵¹

Alarde de discreción, sensualismo de perfiles imprecisos, efectismo calculado, escasa originalidad -recubiertos con la futilidad de lo extraordinario- son deméritos que bien pueden ser aplicados a **El número uno**. A ellos habría que añadir, en esta novelita, un inconveniente más, pues por tratarse de un relato corto las digresiones de distinta naturaleza, que son su principal soporte, mal se avienen con la condesación estructural que exige este género narrativo.

3.2.3. Un popular olvidado

El número uno, obra del popularísimo Pedro Mata, publicada en el **número tres** de **La Novela de una Hora** es una obra significativa (pese a su brevedad y a su más que dudosa calidad literaria) en tanto que a través de ella se justifican los presupuestos vitales y estéticos de su autor, amén de ser una representativa muestra de la **novela popular**, en el primer tercio de siglo. Sobre las justificaciones éticas y estéticas que tan profusamente invaden el relato, merced a la reiterada intromisión del **autor empírico** encarnado en su **alter ego**; así como de su explícita función de esclarecimiento en torno a la falsa identificación realidad-ficción literaria; hombre-novelistas, y aplicada a borrar la imagen de Pedro Mata como novelista galante ha quedado suficientemente probada en las páginas anteriores, al igual que su papel de autoalabanza. Añadiremos ahora otra finalidad encubierta que pueda explicar el porqué en una novelita de cincuenta y tres páginas, siete de ellas se dediquen a disertaciones de naturaleza ética, personal y estética de un protagonista que continuará autoanalizándose en el noventa por ciento de las restantes, con el agravante de que tales páginas, de innecesaria presentación desde el punto de vista de su funcionalidad narrativa, hacen peligrar la estructura y disposición de los elementos del relato breve y lo que es más

importante, pueden restar atractivo popular a la novelita. Consideramos que el aspecto oculto de este sinsentido tiene que ver con la autodefensa de su imagen ante unos lectores selectos: los críticos, y en especial ante aquellos que lo acusan de escritor fácil, y que, por ello, le niegan un lugar entre los escritores de valía. De su disgusto por la falta de reconocimiento de la crítica, en sus años de popularidad; nos da testimonio F.C. Sáinz de Robles:

"Yo, que conocí a Pedro Mata en su época de triunfos y nutridas reservas económicas, y que tomé con él -en el Colonial, en el Levante, en el Puerto Rico- bastantes cafés con medias tostadas, que él pagaba con generosidad rumbosa, le oí lamentarse de la injusticia que cometían con él los "críticos literarios de altura" y los historiadores de la literatura española, negándose a reconocer sus méritos, y sin concederle siquiera cuatro líneas en sus libros de testimonio histórico" ⁵²

Como intento de alcanzar la consideración del público selecto pueden ser interpretadas las disquisiciones éticas de la primera secuencia y muy especialmente las referencias a autores franceses: Crebillon, Bourget, así como la exposición sobre el singular uso de la técnica realista-naturalista en las obras de Vilomar, como representación del credo estético de Pedro Mata. El alarde de erudición plasmado en las páginas de una novelita destinada al gran público se nos revela, en definitiva, como diálogo intertextual con los *"críticos de altura"* para demostrarles su *preparación* como escritor y como novelista.

El ser acusado de escritor fácil, por otra parte, parece ser preocupación del novelista madrileño desde los iniciales tiempos de su fama, prueba de ello es el prólogo a *Corazones sin rumbo* (1916):

"... aquí para los dos... guardo el secreto [...] escribir bien es muy fácil [...] y no es verdad que una cosa tan difícil no pueda lograrse con un poco de estudio y de constancia. Sin presunción te lo digo que si me lo hubiera propuesto [...] con pasar sobre ellas el raserio implacable de la Gramática las habría dejado tan pulidas que acaso sirvieran algún día de escalinata para la Academia [...] ¿No habría perdido, acaso, con esta labor hecha a destiempo, en frío, sinceridad, frescura, lozanía, el perfume exquisito de su ingenuidad?" ⁵³

Defensa del estilo directo, incluso con ciertas incorrecciones en pro de no privar al relato de la sinceridad, de la sencillez. Obsérvese en este fragmento cómo el tono intimista del diálogo mantenido con una destinataria ausente, sirve de soporte a esa transmisión de sensualidad ingenua que propicia el *reconocimiento*: Lectura ↔ protagonista ↔ autor, fórmula recurrente en la novelística de Mata, *secreto* en el que se fundamenta su popularidad y que pese a sus *"alardes intelectivos"* posteriores parece irremediabilmente asociado al de *"escritor fácil"*. Sucede, además que (de manera consciente o no, poco importa) es el propio Mata el permanente divulgador de su imagen de hombre-novelista que trata conflictos sentimentales basados en *vivencias femeninas*, por lo que su proyección en las potenciales destinatarias parece casi automática. Numerosas muestras en declaraciones y prólogos existen sobre la transmisión de esta imagen. A la que acabamos de citar de *Corazones sin rumbo*, pueden añadirse las declaraciones que hiciese

hacia 1920 a **El Caballero Audaz** sobre sus lectores, mayoritariamente mujeres, que, además, le solicitan consejo. Se hacen explícitas estas declaraciones, asimismo, en **El número uno** (a través de esa confluencia constante entre autor-empírico→personaje protagonista) cuando el narrador omnisciente, so pretexto de ejemplificación de la teoría amorosa de Bourget, presenta a los novelistas (Vilomar) como receptores privilegiados de

"... los secretos del alma femenina [que] por 'vulgares' que parezcan, raro será que en ellos no descubra un elemento utilizable, un tema original, un matiz nuevo que después, en la soledad del gabinete, le sirva para desarrollar un argumento ennoblecido y sublimado con el artificio de la literatura" (pág. 6).

Altisonantes declaraciones que, en la obra que nos ocupa, cristalizan en un argumento estereotipado en un estilo *"vulgar de tan natural"* ⁵⁴ y en un mero pretexto para la justificación y autoalabanza.

Considera Nora que Mata tiene su peor enemigo en él mismo por su tendencia a repetirse y a este juicio negativo nos atreveríamos a añadir otro: su tendencia a un excesivo protagonismo que proyectado en uno de sus personajes hace empalidecer a todo lo que no sea él mismo. Egoatría que resulta tanto más enojosa, cuando, el efecto es el de una obra mediocre. Ejemplo evidente de esta mediocridad adornada de presunción cultista y estética es **El número uno**; como lo es de su tendencia a repetirse, pues además de las recurrencias que hemos ido señalando entre esta novelita y las anteriores, ⁵⁵ en ella misma queda patente este efecto repetitivo. Tres *"conflictos sentimentales"* -el que en apariencia da sustento a la novelita, más las dos experiencias relatadas por Vilomar-son, en esencia, la misma historia; el móvil de la intriga es la dificultad de la correspondencia en el amor, debido a las diferentes edades de los amantes y a los problemas ético-morales que esta relación desigual trae consigo. De esta falta de originalidad parece ser consciente el propio Mata, así como de sus limitaciones para superarla; lo prueban las apreciaciones que sobre la nueva literatura, reflejo de los nuevos tiempos abren su novela **El Pájaro en la jaula** (1930):

"Estamos en un momento de indecisión, entre las ruinas de un mundo que se desmorona más que por viejo por gastado [...] Es innegable que hay en la conciencia de las masas ansias, aspiraciones, anhelos, en los cuales la Humanidad -por lo menos colectivamente- no había pensado nunca, que a lo sumo se juzgaban utopías y ahora se vislumbran como realidades tangibles [...] El primero que tenga la fortuna de saber darles forma de él será el triunfo.

[...] esa Literatura nueva que la Humanidad aguarda, no la haremos ninguno de nosotros". ⁵⁶

Sucede, sin embargo, que esta tendencia a repetirse *"aunque resulte un impedimento para los 'críticos literarios de altura'"* ⁵⁷ es un procedimiento clásico para conseguir la aceptación del gran público, el lector de la denominada **novela popular**, agradece que el autor le proporcione pistas que le permitan, adivinar los acontecimientos y anticiparse a las reacciones de los personajes. Proyección de autoestima que si se complementa con tramas habilidosamente manejadas y con temas o personajes con los que se produzca

una identificación, sublimada, de la realidad del lector, el éxito del novelista, aunque efímero, está asegurado.

Todos estos requisitos los cumple la obra de Mata y en ellos cabe buscar las razones de su éxito de ventas. Si a ellos unimos esa especial sentimentalidad entre lo sensual, lo rosa y lo melodramático obtenemos el "*otro secreto*" en el que se basa su incontestable fama entre las mujeres españolas de los años veinte-treinta y aún en años posteriores.⁵⁸ Fama a la que siguió el olvido del que pretendieron rescatarlo sus editores de posguerra. El argumento esgrimido para la edición de las **Obras Completas** de Mata no es otro que "*rescatar del injusto olvido*" a quien "*desde 1918 hasta 1936 logró se una de las firmas más dilectas del público español*"; y como causantes del olvido se responsabiliza a los críticos pues:

*"En este mezquino mundo de las letras, parece como si una tácita conjura se proyectase sobre los escritores de gran público, regateándoles el pan y el agua [...] calificándoles peyorativamente de "escritores fáciles" [...] Y si esos escritores, como le pasaba a Mata, eran de los considerados novelistas de mujeres, entonces los ataques eran más duros, más mal intencionados."*⁵⁹

Desde esos años (1951) hasta ahora, pocas voces se han alzado en su defensa⁶⁰ y de hecho es autor ignorado en las historias de la literatura; aunque, cuando aparece su nombre sirve como denominación por antonomasia de escritor popular, encabezando la serie: los Mata, Insúa, López de Haro... Autores, en fin, olvidados pero de los que no se puede prescindir para entender la efervescencia editorial y literaria en España en primer tercio de nuestro siglo.

Por lo que se refiere a **La Novela de una Hora**, Pedro Mata ocupa un lugar significativo, pues en **El número uno** se condensan los rasgos identificativos de la colección: lo popular, más lo presuntamente culto y una sensualidad diluida en sentimentalidad especialmente destinada a potenciales lectoras. Con este tercer número queda definido el modelo comercial de **Editores Reunidos**: calidad más popularidad destinada a un público amplio y diverso. A la diversidad atiende la publicación de **Un cadáver en el comedor. Novela de Policía** entre dos novelas sentimentales: **Los Contrastes electivos** y **El número uno**.

NOTAS

1. Desde **Corazones sin rumbo** (1916), obra de consagración como novelista popular de Pedro Mata hasta **Las personas decentes** (1935), última novela publicada antes de la guerra civil, Pueyo fue su fiel editor; como en los años cuarenta lo fuera la Editorial Tesoro. Pudiera ser que el factor de propaganda lleve a sus dos editores a aumentar, la cuantía de las tiradas, aún así debieron de ser abundantes según prueba que en el intervalo de sólo un año [**El pájaro en la jaula** - 1929- Madrid, Pueyo y en la reedición de **Corazones sin rumbo** -1930- Madrid, Pueyo] se anuncie, en la página de propaganda de **Obras del Mismo Autor**, un salto cuantitativo de miles de ejemplares. Sirvan como muestra (además de las tres citadas que pasan de 50.000 a 67.000; 50.000 a 52.000 y 10.000 a

15.000) el paso de 20.000 a 30.000 en **El hombre que se reía del amor** y en **Más allá del amor y de la muerte**.

2. Corresponde al pseudónimo de uno de los promocionistas, José Marfá Carretero Novillo. Esta entrevista junto a otras las reunió en **Galerías**; la realizada a Mata pertenece al tomo II, Madrid, Ediciones Caballero Audaz, 1944, y abarca las páginas 227-234.

3. El nieto del famoso doctor Mata, siguiendo las orientaciones de su padre, ingresa en la Facultad de Medicina que abandona al poco tiempo, tal vez alarmado por la proposición de Esquerdo de recluirla en su hospital psiquiátrico para que se vaya especializando. En el abandono de los estudios de Medicina coincide, con W. Fernández Flórez aunque los motivos sean diferentes, al igual que en sus hábitos lectores fomentados por las excelentes bibliotecas que tenían a su disposición, propiedad en los dos casos de médicos: el abuelo doctor Mata y el padre del novelista gallego.

4. Para mayor información sobre el papel desempeñado por Pedro Mata en **Cien por Cien**, así como del claro influjo de **Las Vírgenes Locas** en **La Novela Multiplicada**, véase los Capítulos III y IV de nuestro trabajo.

5. El número uno, publicada el 20 de marzo de 1936 aparece fechada en nota final, en "*Los Pinares, noviembre, 1935*". De aquí puede venir la confusión en la fecha de sus editores, quienes en la casi completa bibliografía incorporada a la edición de sus **Obras Completas** (Madrid, Tesoro; 1951) señalan la publicación de esta novela corta en **La Novela de una Hora**, sin determinar número, pero localizada en 1935 (op. cit. pág. 44). Según argumentaremos más adelante, si tras estas anotaciones bibliográficas, al igual que tras el "*Breve estudio biográfico*" que las precede estuvo Alberto Insúa, resulta llamativa esta confusión: Insúa fue también colaborador, por partida doble, de **La Novela de una Hora**; caso, en fin, de pérdida de memoria histórica, sintomática de la sociedad franquista de postguerra.

6. Hay referencias a Pedro Mata en **La novela de un literato**, Madrid, Alianza tres, 1982 y 1985. Relata Cansinos-Asséns como en sus primeros tiempos de llegada a **La Correspondencia de España**, "*Pedro Mata me contaba los argumentos de sus futuras novelas*", (op. cit. I pág. 252). Tal vez como pago y reconocimiento a esta muestra de confianza hacia el novel periodista; años más tarde, el crítico prestigioso dispensa a la novela de Mata un trato, en general, elogioso.

7. Noticia de la colaboración con *Caramanchel* da su anónimo biógrafo (**Obras Completas**, op. cit. 35), limitándola entre el año de su primer éxito novelístico (**Ganarás el pan** -1904-) y la muerte de Catarineu, acontecida (según anota Cansinos-Asséns, op. cit. II, págs. 255-257) al tiempo que el armisticio que puso fin a la primera guerra mundial, 11 de noviembre de 1918.

8. Otra coincidencia: Fernández Flórez y Francisco Camba también recibieron este premio con **Volvoreta** y **El pecado de San Jesusito**, respectivamente, en la misma convocatoria.

9. Cfr. Para una información puntual sobre títulos publicados en ésta y otras colecciones populares remitimos a nuestro apartado bibliográfico **OBRAS DE PEDRO MATA. NOVELAS EDITADAS EN PUBLICACIONES PERIÓDICAS**.

10. Como autor exclusivo en las empresas de Artemio Precioso es considerado por F.C. Sáinz de Robles y Luis S. Granjel.

11. Sobre esta colección, su intencionalidad, reclamo... cfr. nuestro primer capítulo. Vimos, también, que en ella fue incluida **Volvoreta**. Coincidencia a la que hemos de añadir otra; Fernández Flórez fue el segundo autor elegido por Precioso para **La Novela de Hoy**.

12. Nos atreveríamos a decir que Mata supera en popularidad al novelista gallego y que en este sentido resulta extraña la ordenación llevada a cabo por **Editores Reunidos** pues salvando el trato de privilegio al "*Patriarca de las Letras*" pudiera haber aparecido a continuación y precediendo a Fernández Flórez, como sucediera en *La Novela de Hoy*; ya quedó anotado que en el número dos de la revista de Precioso se publica *La caza de la mariposa*. Aparte de posibles dificultades derivadas de la disponibilidad editorial (económica o de originales) de cuyos datos carecemos, intuimos que tal cambio en el orden de autores obedece a dos razones: es la primera, dotar de un marchamo de calidad a *La Novela de una Hora*, sus colaboradores son "*los mejores novelistas de España*" y por si fuese poco **Académicos**. Téngase en cuenta, además, que esta mención honorífica a Wenceslao Fernández Flórez por ser reciente (1935) permanece en la memoria colectiva. La segunda creemos responde a un proyecto de diversificación editorial que propicie el aumento en el número de lectores; si la novelita de Palacio Valdés va destinada a las lectoras ingenuas, la del novelista coruñés se dirige a un público menos pacato, finalidad que no habría podido cumplir **El número uno**, pues sus planteamientos son similares a los de **Los Contrastes Efectivos**.

13. Vid. Op. cit. Madrid, Editorial Pueyo, 1930, pág. XI.

14. En la entrevista realizada por **El Caballero Audaz**, Pedro Mata declara que su autor preferido es Palacio Valdés. De él, aunque no lo confiese, toma esa fórmula evolutiva del naturalismo que le permite pasar de autor galante a novelista sentimental merced a la repetición de una fórmula; el amor en sus distintas vertientes de modo que se convierte al decir de Ferreras, en "*autor de una sola novela que repetirá siempre*" (*La Novela en el siglo XX* (hasta 1936); Madrid, Taurus, 1988, pág. 67).

15. La evolución de lo abiertamente pornográfico a lo sentimental, pasando por lo erótico-galante lo comparte el **Cuplé** con las colecciones de novelas cortas. Cfr. lo expuesto en este sentido en el capítulo **CONTEXTO DE LA NOVELA DE UNA HORA**.

16. Son las apreciaciones con las que Julio Casares cierra su irónico comentario a **Irresponsables** en *Crítica Efímera. Índice de lecturas*, Madrid, Espasa-Calpe, Austral, 1962, págs. 159-163.

17. **Obras Completas**, op. cit. pág. 44.

18. El título que da nombre al volumen, **El pecado fecundo**, fue publicado como folletín en la revista **Lecturas** en 1932. La Editorial Tesoro lo reedita junto con **El número uno**, única novela corta de Pedro Mata que había quedado sin ser recopilada en las colecciones de preguerra publicadas por Editorial Pueyo.

19. Se trataría (cfr. nota 5) de un preocupante caso de amnesia histórica.

20. La cita es de Ralph Waldo Emerson (1803-1882), ensayista y filósofo norteamericano famoso en Europa. Pronunció numerosas conferencias sobre literatura y moral. Su posición filosófica se basa en la defensa de la conciencia individual, superior a las creencias y dogmas tradicionales. Similar planteamiento, aplicado a los caracteres de los personajes, será el del protagonista de **El número uno**, **alter ego** de Pedro Mata: su núcleo de interés reside en "*el modo peculiar que cada ser humano tiene de reaccionar contra los prejuicios de la sociedad*" (pág. 8). La referencia a este filósofo también fue utilizada por Palacio Valdés: "*si te gustas a tí, gustarás al mundo entero*".

21. El ejemplo aducido para confirmar las contradicciones del comportamiento humano es a todas luces significativo. Crebillon hijo (París 1707-1777), llamado así por serlo del dramaturgo francés que disfrutó de la protección de la Marquesa de Pompadour, fue censor real a la par que escritor afamado por sus cuentos licenciosos. Contradicción reforzada por el enfrentamiento con la

Pompadour, protectora de su padre.

22. Madame Pompadour (París 1721- Versalles 1764). Favorita y amante de Luis XV durante un lustro fue persona influyente en los círculos políticos, artísticos y literarios, aun después de perder el favor del Rey. Sus maniobras para lograr el destierro de París del probo censor y obsceno novelista (Crebillón hijo) constituyen el otro ejemplo para incidir en las contradicciones en el comportamiento humano y en la hipocresía moral del hombre.

23. Cfr. La biografía anónima que precede a **Obras Completas**.

24. Op. cit. en nota anterior, pág. 38. Coincide esta imagen de hombre maduro, apacible, tranquilo y laborioso con la transmitida por Pedro Mata, a sus cuarenta y cinco años, a través de la entrevista hecha por José María Carretero en 1920 y que publicaría, junto a un epílogo, en **Galería II**, op. cit., nota 2.

25. Los límites entre estas dos escuelas literarias decimonónicas no se perfilan con claridad en los primeros decenios de nuestro siglo. Naturalismo, con frecuencia es inexactamente utilizado como sinónimo de novelas francesas (o españolas a imitación de éstas) que siguen el modelo de Zola. Por oposición, el realismo se considera tiene indudables raíces hispanas (Quijote, Celestina, Arciprestes...) y puede suplir con creces cualquier moda importada. Para su aplicación a Pedro Mata, a sus antecesores y a sus contemporáneos vid. el **Prólogo de Insúa** op. cit. págs. 9-11.

26. En **La Nueva Literatura**, IV, op. cit., págs. 325-326. Pese a los excesos cometidos en **El hombre que se reía del amor** salva al autor de **Corazones sin rumbo**, al considerar que su obra está en constante evolución. Con el pretexto de la crítica a la novela de Mata, Cansinos-Asséns arremete contra los novelistas eróticos y algunos de sus personajes tipo: galán indeciso y voluble amador pseudointelectual y la eterna magdalena de los románticos.

27. Paul Bourget (Amiens 1852-París 1935) comparte con Pedro Mata el ser novelista favorito del público burgués por su oposición al naturalismo y por ser el moralista de la buena sociedad: como Mata es el "*retratista literario de la gente bien*". (Introducción a **Cuesta Abajo** de Pedro Mata, **La Novela Mundial**, 26 de mayo 1927, nº 63). El inicio de la fama de Bourget le vino dada por la publicación de **Ensayos de psicología contemporánea** (1883). Fue autor conocido en España según lo prueba la referencia de Cansinos-Asséns en op. cit. nota precedente.

28. El **Prólogo...** citado ha de entenderse, en primer lugar, como homenaje al amigo que en los últimos años de su vida mantuvo un silencio voluntario para escapar de las miserias y envidias del mundillo literario. Pero bajo el tono laudatorio-elegíaco adecuado a su finalidad, percibimos una clara voluntad de favorecer el desagravio de un autor tenido en poco: por el presunto significado amoral de sus obras, por su supuesta adscripción al Naturalismo y por su escasa originalidad. De ahí el continuado empeño por ofrecer contra-argumentos que expliquen todo lo que pudiera ser considerado reprochable desde un punto de vista moral, asociado en estos años (1951) a modelos narrativos importados de Francia.

29. **Prólogo...** pág. 23.

30. **Prólogo...** pág. 22.

31. Esta novela es la segunda parte de **Más allá del amor y de la muerte**, también de final abierto por razones obvias. En ellas se plantean relaciones entre el mundo de los vivos y los muertos, entretelas con el obligado conflicto amoroso entre jóvenes parejas y la mujer madura (Mercedes, de cincuenta años) con poderes metapsíquicos.

32. Vid. **La Nueva Literatura IV**, op. cit. págs. 347-350.
33. Final abierto que pretende transmitir una ambigüedad más apropiada al modelo de **novela problemática** que del final consolatorio conveniente a la narración de tipo popular (cfr. Umberto Eco, **El Superhombre de masas**, Barcelona, Lumen, 1995).
34. Nótese como éste es un segundo ejemplo de adecuación a las sugerencias de los juicios vertidos, por Cansinos-Asséns. El primero que señalamos se refería a la ignorancia de la obra de Bourget.
35. Cansinos-Asséns, op. cit. pág. 349.
36. La única diferencia entre autor-personaje se refiere al ámbito familiar: Vilomar es viudo y sus dos hijos viven fuera de Madrid (pág. 9). En la noticia que nos dan sus biógrafos sobre la muerte de Pedro Mata se especifica "... *finales de diciembre de 1946. La noche del 28, a las nueve menos veinticinco, confortado con los Santos Sacramentos y rodeado de su esposa, sobrinos y secretario particular dejó de latir el corazón...*". (op. cit. págs. 40-41).
37. Cfr. la cita transcrita en pág. 482.
38. Defensores y detractores coinciden en señalar a Pedro Mata como uno de los autores de mayor venta entre 1918-1936. Sus compañeros en el éxito literario, asociado a abundantes tiradas de sus obras son Blasco Ibáñez y otro de los colaboradores de **La Novela de una Hora**, Armando Palacio Valdés. En entrevista de El Caballero Audaz, citada en páginas precedentes, quedaron señaladas sus declaraciones de ingresos anuales por libros: entre veintiocho y treinta mil pesetas. A ellos se suman las entre seis, ocho mil pesetas cobradas por colaboraciones en periódicos españoles e hispanoamericanos. Estos datos económicos son recogidos, de forma idéntica, por sus biógrafos en el estudio preliminar a **Obras Completas**, op. cit. pág. 39.
39. La localización de las casas donde vivió Pedro Mata nos la proporcionan sus biógrafos. En sus años de periodista un humilde pisito, un tercero, de la calle Claudio Coello. De él pasará, ya autor afamado, al de Goya y más tarde a una finca en Chamartín de la Rosa. Op. cit. pág. 38.
40. F.C. Sáinz de Robles, **Raros y Olvidados**, Madrid, Prensa Española, 1971, pág. 69.
41. **Prólogo. Obras Completas**, pág. 64.
42. En **Poetas y Prosistas del Novecientos**, Madrid, Editorial América 1919, págs. 212-213. Transcribe idéntica valoración en **La Nueva Literatura IV. La evolución de la novela**, Madrid, Páez, 1977, págs. 311-312. Las cincuenta páginas, que dedica Cansinos-Asséns a Pedro Mata en la última obra citada son (según nuestros datos actuales) el estudio más extenso, documentado y completo sobre el novelista madrileño. La balanza del crítico se inclina hacia el elogio, aunque también hay ataques a determinadas obras, por ejemplo: **El hombre que se reía del amor**.
43. De presuntuoso, cuando menos, puede ser calificado este alarde intelectual del personaje-autor. La "*aplastante vulgaridad*" de la mujer madura que cae rendida ante el amor de un joven es el móvil de la intriga de, al menos, tres de sus novelas: **Cuesta abajo**, publicada en **La Novela Mundial** (1927), **Un grito en la noche** (1918) y, con ligeras variantes, aparece también en **Más allá del amor** y en su continuación **Más allá del amor y de la muerte** (1926 y 1927). En el caso de estas dos últimas novelas, no solo la edad de la protagonista (Mercedes) es cercana a la de Milagritos (50 y unos 40 años respectivamente), también coinciden en el móvil del amor y en la protección asociada a una relación materno-filial: Rogelio Gaitán, por el planteamiento metapsíquico, viene a ser la *imago*

del hijo; Federico resulta ser el hijo de una buena amiga de la señora de Solís.

44. Nótese la insistencia en los adjetivos pobre, infeliz, con los que genéricamente fueran ya calificadas las mujeres en la primera secuencia; así como la insistencia en establecer la frontera entre lo personal y lo literario, la vida y la literatura.

45. La segunda ilustración, (pág. 23), muestra una imagen frontal de la protagonista tocada con sombrero y abrigo con cuello de pieles, cuando, según se había informado, la agradable temperatura del despacho le había hecho despojarse de él (pág. 18). El novelista, de perfil, dirige su inexpresiva mirada a la mujer. Su función es anticipativa "*El declaró, solemne y grave: -Hace usted mal.*" (pág. 24). En la tercera (pág. 31), el joven Federico, figura con porte severo, enfundado en una chaqueta de deficiente confección (¿Escasez de recursos económicos o de pericia del dibujante?) Su mano roza el antebrazo de una figura femenina de espalda. Sobre la mesa donde se apoya, unos libros. Su función es de simultaneidad "*Se me arrancó por derecho con una declaración en toda regla*" (pág. 30). Las dos ilustraciones representan dos momentos claves del proceso de seducción. Juicio del novelista y la inevitable declaración amorosa. Sin embargo, el trazo duro del ilustrador no permite subrayar la presunta emotividad de los momentos elegidos.

46. Alberto Insúa en el **Prólogo...** presenta una imagen de protagonismo de la mujer, basado precisamente en el especial tratamiento que le da el novelista madrileño. Curioso resulta, en este sentido que las mujeres de las obras de Mata vayan acompañadas, con frecuencia, de figuras paternalistas: el Vilomar de **El número Uno** o las monjas que educan a la díscola María de **Cien por Cien**. Presentados como coadyuvantes de las protagonistas, cuando en verdad son los agentes individuales y sociales que mediatizan y explican su comportamiento. Insúa, sin embargo, da la siguiente versión: "*las novelas de Pedro Mata siguen vivas y contando con un número considerable de lectores. Y lectoras... Pues no se olvide que la mujer tuvo en Mata un retratista benévolo, un defensor y un cantor*" (**Prólogo**, op. cit., pág. 24). Sustentar la pervivencia del éxito de Pedro Mata solo en sus benévolos retratos femeninos es una apreciación cuando menos parcial, pues tal benevolencia va asociada a modelos de mujer escasamente positivos. Recordemos a los que más directamente afectan a nuestro trabajo: los de **El Número Uno** y los del capítulo IV de **Cien por Cien**, obra asimismo de Mata. Milagritos (la protagonista de **El Número Uno**), Adela, Maruja y Amparo (personajes de **Cien por Cien**) presentan como denominador común su anodina superficialidad. Son en toda la crudeza del término, efectivamente, pobres almas femeninas y como prototipos se nos representan muy distantes a las de jóvenes activas, seguras de sí mismas, amantes del deporte, de la velocidad... modelo de mujer moderna que ocupa un lugar en las novelas de los años veinte-treinta. Y del que hay muestras en algunos relatos de **La Novela de una Hora** (Benjamín Jarnés, Lino Novás, Salaverría, Martínez de la Riva).

47. Los rasgos de la protagonista son semejantes, en esta ilustración, a los de la cubierta y bien distintos a la insertada en la página 23. Da la impresión de que tras las anónimas ilustraciones hay más de una pluma.

48. Son palabras de Cansinos-Asséns aplicadas al comentario elogioso de **Más allá del amor y de la vida**, citado en páginas anteriores.

49. Este recurso de identificación positiva o negativa de los lectores con los personajes de ficción es obviamente, común a la literatura y a los productos degenerados de ella, comúnmente denominados como subliteratura. Varían, sin embargo, los mecanismos para que se produzca. En la novela popular su escasa complejidad, no exige gran esfuerzo intelectual, dado el uso de **tipos** que con ligeras variantes se repiten una y otra vez. Efecto reiterativo en el que se sustenta su eficacia.

50. **La promoción de El Cuento Semanal...** Madrid, Espasa Calpe, 1975, págs. 186-187. Resulta sorprendente el juicio negativo que el defensor de los **promocionistas** dedica a la obra de Pedro Mata, escasamente paliado con la chispeante prosa tan característica del polígrafo madrileño.

51. En Eugenio G. de Nora, **La Novela española Contemporánea, I**, Madrid, Gredos, 1970², pág. 389. Las doce páginas dedicadas a la obra de Mata destilan juicios sumamente desfavorables, no por ello exentos de razón, tales como: "*es la de Mata una literatura erótica idealizante, esfumante y velada; lo erótico se transmuta en sus libros en un sentimentalismo que bordea lo cursi y en un patetismo que se acerca o tiende abiertamente al melodrama*" (pág. 389). "*Mata tiene su peor enemigo en sí mismo y -al repetirse- evidencia la futilidad, el amaneramiento*" (ibid). La acritud de sus juicios está sustentada en la lectura de las obras de Mata realizada por un lector perspicaz; así lo prueban los valiosos resúmenes de argumentos que inserta. Es junto con el estudio de Cansinos-Asséns el más completo y fundamentado. Amplía en seis años el del crítico sevillano; la última obra comentada es **Una mujer a la medida** (1933).

52. En **Raros y Olvidados**, op. cit. pág. 69. La primera edición de este ensayo en Espasa-Calpe, 1952 es prácticamente coetánea a **Obras Completas** (1951).

53. En **Corazones sin rumbo**, op. cit. págs. IX-X.

54. Con estas escuetas palabras lo define F.C. Sáinz de Robles, en **La promoción...** A ellas añade: "*el corriente y moliente que se derrocha entre las personas alapadas a la burguesa y sin pinitos literarios*". (Pág. 187). Las citas que hemos ido transcribiendo prueban en efecto, estos extremos. A ellas remitimos para comprobar: fallos sintácticos y léxicos y usos de expresiones que se pretenden presentar como cultas pero que sólo quedan en la intención.

55. Similitud en el tratamiento de los "*conflictos sentimentales*" de la mujer madura; final abierto; intromisión del autor a través de un personaje... han quedado analizados en las páginas dedicadas al análisis de **El Número uno**.

56. **El pájaro en la jaula**, Madrid, Pueyo, 1930. págs. 12-13. Corresponde la cita a "*Antecedentes que pueden servir a manera de prólogo*". La forma utilizada es el diálogo con un matrimonio que lo ha invitado a comer a casa. En la parte que hemos transcrito hablan el autor y la encantadora señora de Garcerán; las preguntas sobre la obra del que será ficticio autor de la novela es el pretexto para estas disertaciones. Obsérvese la coincidencia en las fechas de Publicación con **El nuevo romanticismo**, credo estético de la Nueva Literatura, de José Díaz Fernández.

57. Corresponde esta expresión a las quejas de que nos da noticia F.C.Sáinz de Robles en **Raros y Olvidados**, citadas en líneas precedentes.

58. A ellas va claramente destinada la ilustración de cubierta en la que se observa el busto de una joven pelirroja de melena corta ondulada, ojos oscuros con mirada penetrante y fija. Se superpone a la parte posterior de la melena un signo de interrogación en blanco, destacado por el habitual fondo azul. El significado del símbolo interrogativo pudiera apuntar a que el retrato que representa la cubierta es el de la protagonista cuando era joven -en el presente narrativo- unos cuarenta años- y/o a su final inconcluso. Diríamos además que tal signo señala el dudoso protagonismo de esta figura, imprescindible, sin embargo, para cumplir la función apelativa que pretende.

59. **Obras Completas**, págs. 27-28. Aunque el **Estudio Biográfico** aparece sin firma, uno de sus autores pudo ser el prologuista, Alberto Insúa. La amarga queja sobre la escasa valoración de la crítica a la obra de los llamados "*escritores fáciles*", la encontraremos en sus **Memorias**, publicadas en tres tomos por esta misma editorial (Tesoro) en los años 1952, 1953, 1959.

60. Joaquín de Entrambassaguas lo incluye en el Tomo IV de **Las mejores novelas contemporáneas**, Barcelona, Planeta, 1963. Los juicios de Nora y Sáinz de Robles ya han sido apuntados y, recordemos, no son precisamente positivos.

4.1. MANUEL BUENO.

El autor que ocupa el cuarto lugar en **La Novela de una Hora** es Manuel Bueno (Pau 1874-Barcelona 1936) y su relato, **El misterioso amor**, se publica el 27 de marzo ¹ de 1936. El reclamo insertado en la contracubierta del número tres anunciaba su próxima aparición en los siguientes términos:

"Esta novela del insigne escritor, que tan certeramente alía en sus obras la amenidad con la profundidad del pensamiento, será muy discutido. Un doctor afamado pretende curar enfermedades del instinto amoroso por procedimientos que se salen del marco de la medicina oficial"

"Amenidad", "profundidad del pensamiento", tema amoroso en correlación con la medicina... que indudablemente resumen los planteamientos editoriales y comerciales de la empresa promotora: sentimentalidad amena destinada a los lectores de Palacio Valdés y Mata; supuesta profundidad disidente para un público con inquietudes intelectuales.

El presentado como "*insigne escritor*" comparte con los autores de los tres números precedentes una trayectoria de popularidad en los años veinte-treinta abocada al menosprecio, olvido o ignorancia actuales. Si bien, a diferencia de ellos, su fama en aquellos años no vino dada por sus novelas sino por su tarea como crítico ², aspecto éste que queda sutilmente plasmado en ese genérico "*escritor*" con que es mencionado por **Editores Reunidos**. Sin embargo, su escasa consideración aún entre sus contemporáneos como novelista, no es obstáculo para que goce del reconocimiento del gran público pues a semejanza de sus dos predecesores en **La Novela de una Hora** (W. Fernández Flórez y Pedro Mata) los soportes de su popularidad tienen que ver con publicaciones periódicas: diarios, revistas ilustradas y colecciones de novelas de quiosco de amplia difusión. De su paso por distintos periódicos hasta 1915 da noticia el propio autor en declaraciones realizadas para **La Esfera** y recogidas por **El Caballero Audaz**³. En ellas informa de su desembarco en Bilbao, tras la doble aventura comercial en América (Argentina y La Habana) y sus iniciales colaboraciones en periódicos locales ⁴; en 1895⁵, ya en Madrid, colabora en **El Resumen**, en **El Globo**⁶ que le valió para acreditarse como cronista violento; **La Correspondencia de España**⁷, **Madrid** y **Heraldo de Madrid**. Aunque no mencionadas en esta entrevista, participó en empresas editoriales de efímera existencia a su llegada a Madrid: **Vida Nueva**, **Revista Nueva**, **La Vida Literaria** y **Alma Española**⁸; así como en **El País**, **El Liberal**, **España Nueva**, **El Imparcial**, **Azul de Montevideo**, **La Prensa** de Buenos Aires. Hizo crítica teatral en **La Lectura**, colaboró asiduamente en las populares revistas **Blanco y Negro**, **La Esfera** y **Nuevo Mundo**. En 1920 inicia sus crónicas diaria, en el periódico **ABC**, en él seguirá apareciendo su firma hasta su muerte en 1936⁹. En fechas cercanas al inicio de la guerra civil publicó (al decir de su amigo Tomás Borrás¹⁰) en **Informaciones** y periódicos de provincias audaces crónicas en las que apelaba a un "*levantamiento para la salvación*" ¹¹.

Su abundantísima colaboración en diarios y revistas de tan dispar signo ("*más de diez mil crónicas*",

según cuantificación aproximada de Federico C. Sáinz de Robles) informan además, de la evolución ideológica ¹² de Manuel Bueno semejante a la de otros componentes del grupo del 98 (Azorín, Salaverría) y muy en especial a la de su amigo Ramiro de Maeztu. Sus crónicas violentas, recogidas en **Viviendo** (1896) y calificadas por él mismo como casi anarquistas porque *"como la vida se me había presentado dura, mi literatura era de espinas, casi anarquista"*,¹³ se prolongan en las de **El Resumen**, periódico feroz y que *leían una docena de personas* o en las de **El Globo** *"Todas las mañanas me despertaba preguntándome: ¿A quién agrediré hoy?"*. Menor virulencia tienen las publicadas en **La Correspondencia de España** o **El Heraldo de Madrid**: su definitivo cambio de orientación, viene determinado por la entrada en el diario **ABC**. Sobre el poderoso influjo que ejerció en los escritores el periódico de Luca de Tena hace una curiosa interpretación Arturo Mori y aunque aplicada a Manuel Bueno, bien pudiera haber servido como explicación al conservadurismo de otra de sus firmas más cotizadas: Wenceslao Fernández Flórez:

"Este diáfano escritor de periódicos, era en todo momento un liberal descreído, pero la República y "A.B.C." lo convirtieron al conservadurismo de acción -no es paradoja esto en España- y la guerra le sorprendió en defensor de Franco" ¹⁴

Es necesario matizar que la *conversión* de Bueno fue anterior a la República (1931-1936) en tanto que en **España y la Monarquía. Estudio político** (1925) es explícita su defensa del régimen primoriverista, previamente novelada en **El dolor de vivir** (1923); si bien años más tarde, otra radical evolución de distinto signo a la juvenil, le hace considerar a Primo de Rivera como dictador benévolo y abogar por una dictadura fuerte al modo de Hitler o Mussolini.

De esta evolución asociada a **ABC** da cuenta, asimismo, Francisco Agramonte:

*"... el Manolo Bueno de 1900, más o menos, bien distinto del que han conocido las generaciones actuales a través de sus artículos de ABC. Era entonces un bohemio divertidísimo. Había leído más que El Tostado, escribía magistralmente y reunía las más desorientadoras cualidades. Por ejemplo, era, como Ramiro, violento, agresivo y cínico, pero también generoso, servicial y amigo verdadero hasta el límite"*¹⁵

La abundancia de sus colaboraciones periodísticas, en fin, sirva también para calibrar los índices de su popularidad, tanto más cuando ha de tenerse en cuenta su participación asidua en las **revistas ilustradas** más populares: **Blanco y Negro**, **La Esfera**, y, todo ello, obviamente, se traduce en notoria cotización de sus artículos: desde la primera década de siglo es considerado como maestro de periodistas y temido crítico teatral. De sus ingresos por ellos habla a José María Carretero: *"la pluma no me produce arriba de ciento cincuenta duros al mes, y el resto que yo necesito me lo traen los dioses previsores"* ¹⁶.

Ingresos por la pluma en los que tendremos que incluir los derivados de las publicaciones de novelas cortas en colecciones populares. De cualquier manera, esta cantidad (setecientas cincuenta pesetas) para el año 1915, sin ser una fortuna, permitía vivir con bastante desahogo, por ello su queja ante esta insuficiencia

ilustra bien sobre su carácter materialista, sensualista señalado por Pío Baroja, José María Salaverría, Alberto Insúa, César González Ruano y que, al proyectarse en su tarea literaria, acaba por malograrla. Su amigo "Ruanito" acierta a expresarlo de esta manera:

*"Manuel bueno, el escéptico, creía en la prisa [...] empezó la dispersa vida de las redacciones, de las que hasta su muerte no supo evadirse [...] Cuando yo le conocí estaba en ABC con un contrato de colaboración de diez artículos que, a pesar de estar bien pagados, no le debían de solucionar ni los diez primeros días del mes".*¹⁷

El balance, con el que se inicia esta semblanza no puede ser más sintomático de lo efímero de la fama conseguida a través de la actividad periodística y de su nociva repercusión en la tarea propiamente literaria:

"Pocos hombres tan bien nacidos para vencer, fueron vencidos, en un aparente triunfo, por la urgencia de su vida y por ese préstamo de fama con réditos de olvido que es la Prensa".

*Manuel Bueno había quedado cuando yo le conocí -en 1931 ó 1932- reducido y ampliado en y por su propia anécdota. Todo en él era eso: anécdota brillante, frase certera, conversación extraordinaria, donaire, gracia y sabiduría del día en el periódico que escribiera [...] A última hora, dos novelas buenas, pero inferiores a lo que podía esperarse de su madurez, de su enorme experiencia, de su raro dominio del idioma "*¹⁸

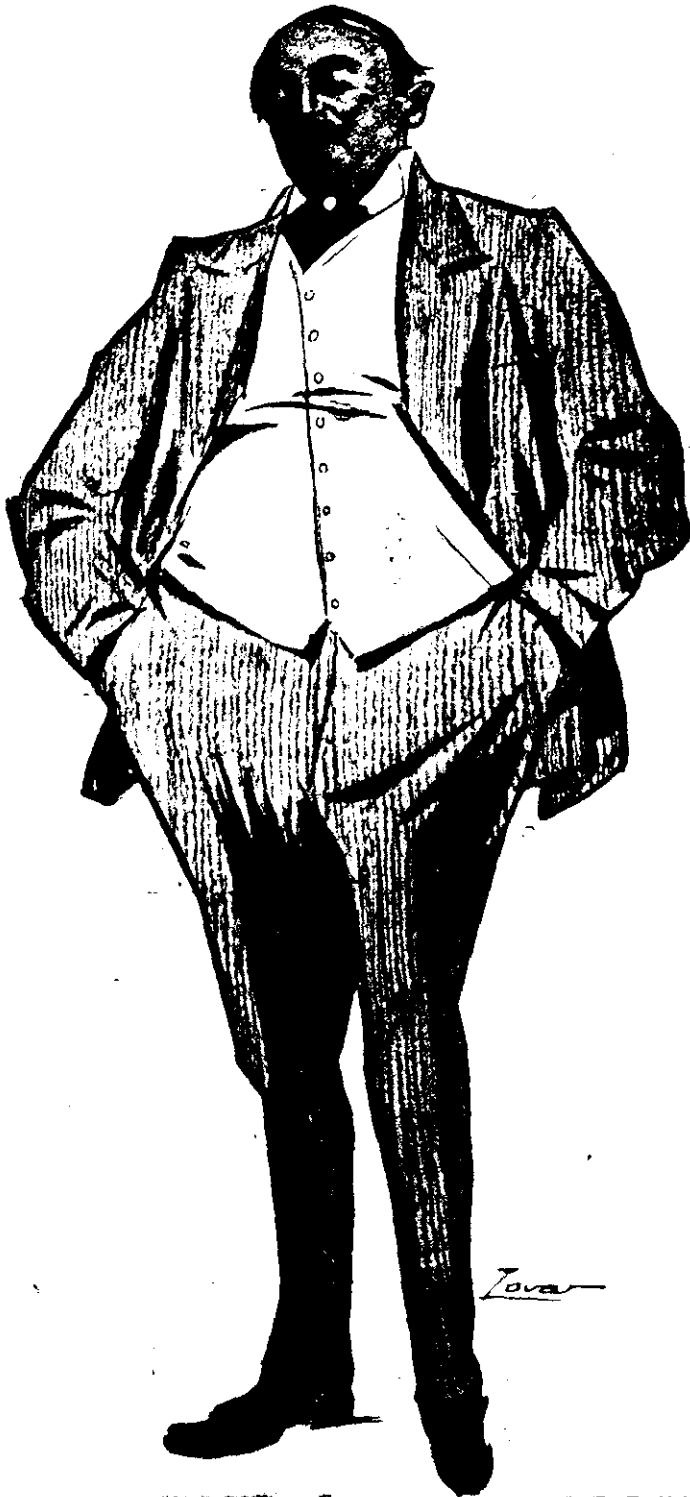
Sevicias del *buen vivir* apostilladas, también, por el entrañable amigo de juventud de Bueno, Melchor Fernández Almadro, merced a la opuesta apreciación de independencia estoica pronunciada por Valle-Inclán:

"Manolo Bueno es un epicúreo. Ama la vida, el placer, el dinero que lo proporciona. Y como él no es rico por su casa, ha de buscarlo. Esta es la tragedia continua y feroz de Manolito.

*-Manolo Bueno- dice Valle-Inclán- llama ser independiente a tener dentro de la cartera unos cuantos billetes de mil, para gastárselos en caprichos. Yo me considero independiente porque no sufro la tiranía del capricho, sino que siento placer en la austeridad de la vida. Ser independiente es carecer de necesidades".*¹⁹

Decíamos, que otro de los soportes de la popularidad de Manuel Bueno tiene que ver con el fenómeno editorial del primer tercio de siglo que catapultaba a los escritores a la fama: las colecciones de novelas cortas. La colaboración en ellas del "insigne escritor", si bien no es tan pródiga como la de otros colaboradores de **La Novela de una Hora** suple la escasa cuantía con constancia. Su firma aparece en todas las colecciones madrileñas que gozaron de mayor difusión y existencia desde 1907 a 1930. Para **El Cuento Semanal** dos inéditos: **Guillermo el Apasionado** (nº 14, 1907) y, en la época de Francisco Agramonte, **El talón de Aquiles** (nº. 105, 1909). A ellas siguieron **La intrusa** (El Libro Popular, nº 8, 1913); **El Sabor de la Vida** en los momentos de decadencia de **Los Contemporáneos** (nº 362, 1915); **En el umbral**

El Cuento Semanal



GUILLERMO
EL APASIONADO

NOVELA POR
MANUEL BUENO
ILUSTRACIONES DE
PEDRERO

30 cénts.

Cubierta correspondiente al nº 14, 5 de abril, 1907.

del drama, en los iniciales de *La Novela Corta* (nº 7, 1916), a ellos seguirán tres nuevos inéditos; cuatro para la *Novela Semanal*: *El misterio* (nº 19, 1924), *El adiós al amor* (nº 23, 1925), *La historia de un amor* (nº 34, 1926) y *Una historia de amor* (nº 49, 1927) y cuatro para las colecciones fundadas por Artemio Precioso: *De carne y hueso* en *La Novela de Noche*, (nº 31, 1925²⁰); *La herencia* (nº 293, 1927), *Una aventura de amor* (nº 365, 1929) y *El último amor* (nº 405, 1930) en *La Novela de Hoy*.

La presencia de Manuel Bueno se mantiene aún en la época de decadencia del género. Dos son sus colaboraciones para la única colección *burguesa* del período republicano: *Los 13* (1933), dirigida por *El Caballero Audaz*, quien se encarga de las palabras de presentación del famoso cronista y generoso novelista como antesala de *El adiós al amor* publicada en el número 5. Su segunda entrega para esta revista es bien significativa de su ideario político: *De cara a un régimen* publicada en un número extraordinario (el siete y compartido con Juan Ferragut: *Alejandro Lerroux: símbolo de la República*) al cumplirse el segundo aniversario de la República (14 de abril de 1933)²¹. Es la única obra de Manuel Bueno destinada a *revistas noveleras* en la que se plasma de modo directo su opción política: la crítica al régimen republicano y al gobierno Azaña desemboca en la petición de una *mano de hierro* capaz de solucionar los males que aquejaban a España: "*Jefes posibles del fascio español son Prieto y Miguel Maura, como elementos de izquierda, y en defecto de ellos, don José Calvo Sotelo*" (pág. 48).

Su participación, en fin, en las populares revistas se cierra con la publicada en *La Novela de una Hora*, *El misterioso amor* en la que podemos observar constantes temáticas presentes en sus novelas iniciales y en las novelitas publicadas en colecciones populares a lo largo de treinta años. De nuevo ese inmovilismo tan propio de la producción literaria popular y que, en el caso de Bueno, llega hasta los propios títulos. Obsérvese las variantes sobre el amor que presentan cuatro de los últimos ordenados de manera gradativa: *Una aventura de amor*, *El último amor*, *El adiós al amor*, *El misterioso amor*.

4.2. EL MISTERIOSO AMOR

La participación de Manuel Bueno en *La Novela de una Hora* se limita a la entrega de *El misterioso amor*, publicada en el número cuatro de la revista. Siguiendo la fórmula editorial común a los ocho primeros números autor y novela son anunciados en tono elogioso en el número precedente: la presencia, por tanto, del "*insigne escritor*" queda circunscrita a los números tres y cuatro. Apuntábamos en páginas anteriores cómo en el reclamo de esta novela vienen a resumirse los presupuestos comerciales de **Editores Reunidos**: lo popular adornado del marchamo de lo culto, reflejado en el conflicto que pueda provocar el planteamiento de la curación de "*enfermedades del instinto amoroso por procedimientos que se salen del marco de la medicina oficial*". El anuncio, además, apunta hacia ese carácter misterioso de su título, a la par que subraya una de las preocupaciones constantes de Bueno, reflejadas en otras novelitas publicadas en las colecciones anteriores. Funcionan así como *marca de identificación y reconocimiento* de

su obra novelesca menor, destinada a los habituales lectores de novelas de quiosco.

Ocupa la novelita 46 páginas (de la 7 a la 52), incluidas las cinco ilustraciones interiores; no hay información sobre su fecha o lugar de redacción, tampoco viene firmada y ni tan siquiera aparece el obligado **FIN**. Tres páginas iniciales (de la 3 a la 5) están ocupadas por un prólogo "**PALABRAS PREVIAS**" que finaliza con la rúbrica del autor, si bien para la exposición es utilizada, la tercera persona. Las páginas finales quedan cubiertas con el capítulo cuarto de **Cien por Cien** (págs. 53-60) a cargo del popularísimo Mata, más cuatro de propaganda de fondos editoriales.

Las **PALABRAS PREVIAS** presentan en primer término un autorretrato en el que se transmite una evolución ideológica (semejante a la que señalamos con anterioridad) acompañada con cielos vitales y abocada en el hoy, a un escepticismo cargado de melancólico desengaño con una clara función apelativa:

"El autor de la presente novelita vino a la literatura con una vocación resuelta, que le ha abandonado. Lleva con la pluma en la mano cuarenta años, emborronando páginas, perdidas en casi su totalidad y de las cuales sólo ha conservado unas pocas encuadernadas, no por lo que valen, sino porque hubo editores bastante piadosos para tomarse ese trabajo. En todo ese tiempo, como suele ocurrir, sus convicciones han fluctuado entre los fanatismos juveniles que infunden en el hombre la ilusión de su infalibilidad, las incertidumbres de la madurez que le educan y los escepticismos que le empujan a la melancolía de la edad presenil.

Hoy, de retorno de todas sus esperanzas, que el tiempo ha destruido con la saña impasible con que destruye el huracán las cosechas, se divierte comunicando al lector sus divagaciones, sin el propósito de ganar su ánimo para ninguna causa. Dios, al envejecerle no le ha dejado, como refugio, más que una indiferencia compasiva y resignada..." (pág. 3)

La referencia a los "cuarenta años" transcurridos "emborronando páginas" nos permiten localizar estas **PALABRAS PREVIAS**, y con toda probabilidad la novelita, en fechas cercanas a las de su publicación. Recuértese que su primera obra publicada, **Viviendo. Cuentos e Historias**, data de 1896 y que en ella se recogieron las crónicas más significativas de sus años de colaboración en periódicos vascos. Cuenta, por tanto, Manuel Bueno con unos sesenta años, edad aunque avanzada no tanto como para transmitir esa sensación de agónico acabamiento que se desprende de su justificación.²² Otra de sus consideraciones nos interesa poner de relieve, la referida a la asepsia ideológica de "*sus divagaciones, sin el propósito de ganar su ánimo para ninguna causa*" y ello por un doble motivo. El primero porque apunta de forma explícita a la ausencia de conflictividad que signa a las manifestaciones culturales de masas; el segundo porque sirve como guiño a los lectores de sus novelas anteriores -la más cercana, **El sabor del pecado** (1935)- dotadas de claro contenido político. Y aunque en sus novelas breves no es frecuente este efecto doctrinario, sí aparece en **La ciudad del milagro** (*La Novela Semanal*, 1924) y en el artículo citado, **De cara a un régimen** (*Los trece*, 1933). La incorporación, pues, de este propósito quizá pretendiera²³, por su cercanía

cronológica, neutralizar la que fuera su última entrega para colecciones populares, antes de ésta de **La Novela de una Hora**.

Las dos páginas restantes de *PALABRAS PREVIAS* anticipan el argumento de **El misterioso amor** y defienden su tesis novelada: en lo real hay una parcela de misterio que se escapa al materialismo que, hasta el momento, ha servido de fundamentación a la ciencia, incluida la medicina. Los planteamientos de oposición a los métodos científicos tradicionales entremezclados con referencias a Alexis Carrell, Descartes, Dios, los poderes curativos de las aguas de Lourdes, crean un clima de desconocimiento de la realidad del hombre que resumiremos en esta breve cita: "*El hombre es un taumaturgo que se ignora. Puede más de lo que intenta. Y quien dice el hombre, dice la mujer*" (pág. 4).

Aclaración última, no gratuita, en atención al público femenino consumidor de novelas populares, al que se dota e inviste de una voluntad e inteligencia semejantes a las del varón; incluso, a las del hombre *cultivado*, no acorde, sin embargo, con las historias noveladas según veremos.

Queda, en fin, planteado desde el prólogo uno de los temas recurrentes en la novelística de Manuel Bueno: su preocupación por la capacidad del hombre para conocer o aceptar lo que no pertenece al mundo sensible. Antigua imagen captada por Cansinos-Asséns en sus iniciales momentos en **La Correspondencia de España**: "... *me habla confidencialmente de sus inquietudes espirituales. Le atrae el misterio, el enigma del más allá..., le preocupan el espiritismo, la teosofía...*" ²⁴

En definitiva, la incorporación de estas aclaraciones previas, parecen actuar no como presentación de un autor sobradamente conocido, sino como anticipo que haga más atractiva la novelita al *gran público* y proporcione un barniz intelectualista al gusto de los *selectos*: su funcionalidad narrativa es la razón de que las hayamos incorporado al análisis de **El misterioso amor**.

4.2.1. Insatisfacción amorosa y milagro.

El tema que modula el relato es el del amor insatisfecho encarnado en tres personajes: una bella paciente (innominada), el doctor Munguía (neurólogo) y la mujer de éste, Irene Munguía. La presencia de las dos protagonistas permite el desarrollo de dos historias que, con ligeras variantes, vienen a ser la misma: una mujer se casa no por amor sino por intereses de diversa índole, económicos y de obediencia paterna en el caso de la bella paciente, para superar un desengaño amoroso en el de Irene. Con anterioridad a su matrimonio habían cifrado su interés en jóvenes atractivos con los que no lograron llegar a una relación estable y definitiva: el resultado, en el presente narrativo, es la insatisfacción, la incomunicación psíquico-física con sus maridos lo que produce, incluso, trastornos de salud. Este es el motivo de consulta de *la bella* y el desencadenante implícito -merced al relato de la historia clínica- de un diálogo entre los Munguía sobre su propia situación afectiva. El final de las dos historias de desavenencias encubiertas queda abierto a una vía de solución que para Munguía es la única posible: el desplazamiento a Lourdes. Este remedio



Cubierta correspondiente al nº 4, 27 de marzo, 1936.

recomendado a la paciente es, sorpresivamente, aceptado por la esposa, quien se dispone a conocer a la señora y a acompañarla en su viaje de búsqueda del agua milagrosa.

Se acompaña este nódulo temático con consideraciones acerca de las costumbres sociales de la "*clase media-rica*" (pág. 28), de sus negativos condicionamientos en torno al matrimonio, de las repercusiones de culpabilidad↔enfermedad en la mujer o exclusiva dedicación profesional en el hombre. Y todo ello con el trasfondo filosófico (?) del quehacer médico, basado además de en el conocimiento racional aplicado a la práctica clínica, en el papel social al que han de responder las mujeres. Sobre este trasfondo filosófico-social sobrevuela una imagen del mundo configurada por factores religiosos: la divinidad y su cesión al hombre de soluciones naturales (?) basadas en la fuerza de la fe para, en definitiva, salvar el sacrosanto vínculo del matrimonio cimentado en la simbiosis espíritu-materia. La *imago* de esta imprescindible relación armónica entre los esposos es transmitida y conducida por el narrador omnisciente y por el protagonista: el doctor Munguía. La dedicatoria, en fin, con que se abre la novela "*Al padre Félix García (Agustino)*" (pág. 7, s.n.) es sintomática de las interferencias: ciencia-filosofía-religión, básicas en la organización del discurso narrativo de *El misterioso amor*.

4.2.2. Estructura y técnicas narrativas.

Se confirma la novelita en tres capítulos tan sólo señalados con recursos tipográficos: espaciado y triple asterisco para marcar sus límites. Responden los dos primeros al relato de las historias de la bella cliente y de Irene Murguía: como anticipo de la segunda historia y como elemento de enlace entre ambas, se encuentra el doctor-marido, lo que propicia la coherencia entre los dos relatos. El tercer capítulo puede ser considerado como desenlace, pues a través de la conversación de los Munguía, se articulan y conjuntan las vidas gemelas de los protagonistas y como tales han de resolverse en una solución idéntica.

Resulta llamativa la escasísima descripción del escenario de los acontecimientos. Tan solo dos breves referencias espaciales: una al "*despacho íntimo, contiguo a la alcoba, que daba a una calle de poco tránsito*" (pág. 7); el único mueble reseñado es un "*diván*" (Ibid). La segunda atiende a "*la decoración del gabinete, que tenía de todo menos de clínica, pues el doctor Munguía no creía necesario poner a la vista de sus clientes el herramental del oficio*" (pág. 9). La finalidad de las dos es bien clara: configurar al personaje por su profesión y por el peculiar enfoque de la misma. También las referencias cronológicas son genéricas y escasas: parte de un día cualquiera. Diríase que lo que importa es la transcripción de unos estados afectivos no sujetos a tiempo o espacio. Pretensiones de universalidad y generalización, sin embargo, no opuestas a unas pinceladas sobre costumbres sociales que nos permiten situar a los personajes en la clase medio-alta y en un espacio urbano, lo suficientemente importante como para que en él tengan lugar actividades públicas: fiestas, teatros, cines, esto es, alguna capital de provincias, probablemente Madrid, escenario frecuente en las novelitas populares. El sentido último de estas ausencias espacio-temporales

favorece, sin duda, la creación de un clímax de intimidad e interioridad acorde con su configuración de novela psicológica. A este mismo fin pudiera obedecer el desarrollo íntegro de los acontecimientos en un espacio cerrado: la casa de los Munguía, así como el reducido número de personajes: los tres en escena, más otros tres ausentes que sirven sólo como elementos justificativos del presente narrativo. La nominación de estos seis personajes no deja, asimismo, de ser significativa; dos de ellos responden a una denominación, genérico-anónima: la *cliente* y su *marido* que apunta hacia el sentido generalizar de la historia; la otra pareja es nombrada de forma poco frecuente en las costumbres españolas: Irene toma el apellido de su marido- muestra de la dependencia social de la mujer- y éste sólo es mencionado como Munguía, el doctor, el clínico, como si de él quisiera destacarse sólo su proyección social, intelectual, profesional. La ausencia de nombre de pila para este protagonista es aún más llamativa por cuanto los atractivos galanes del pasado, causantes de los conflictos emocionales presentes, pese a su papel de personajes secundarios se presentan individualizados: Gabriel es causa del desengaño en la primera historia y Guillermo es el galán de la segunda.

La reducción en el número de personajes corre paralela a la del tiempo interno en el que se desarrollan los acontecimientos del presente narrativo: tan sólo parte de un día que va del final de la consulta del neurólogo a algo más de las nueve de la noche. Queda paliada, sin embargo, esta condensación temporal, poco propicia al análisis de estados afectivos, con las necesarias analepsis que permitan explicarlos.

Un caso clínico.

El primer capítulo (págs. 7-26) es el de mayor amplitud y en él además de presentarse a dos protagonistas de la novela, se relata íntegramente la historia de neurosis de angustia producida por la equivocada elección del objeto amoroso, así como sus efectos-irritabilidad, llanto- y *somatizaciones*. Con la ayuda del experto neurólogo se procede además, a un análisis de conducta lo que permite disertaciones sobre el papel desempeñado por la religión y la ciencia para dar remedio a casos similares al presentado sobre cuál es la función del pecado y la culpa. Finalizan estos momentos analíticos con el remedio: enviar a la enferma a Lourdes para beber sus aguas milagrosas. Aunque la receta produce desconcierto en la bella cliente, por su heterodoxia, es finalmente aceptada. Parece claro que más que un capítulo de presentación bien puede ser considerado como una novelita completa, prolongada de modo casi artificioso en los dos capítulos siguientes. En efecto, el protagonismo de esta introducción es notorio y no solo por su mayor amplitud, sino porque en ella aparecen todos los ingredientes que nos fueran anunciados en "*PALABRAS PREVIAS*" y que serán corroborados en los dos capítulos siguientes. Añadiremos algunos elementos significativos que sirvan como prueba de nuestro aserto ya que, además, nos permitirán incluirla entre las novelas pertenecientes a la modalidad narrativa popular del primer tercio de siglo.

Se inicia el capítulo y la historia con la imagen de Munguía al término de su jornada laboral. La soledad y tranquilidad de "*su despacho íntimo, contiguo a la alcoba, que daba a una calle de poco tránsito*" (pág. 7, s.n.) nos sitúan ante un hombre dedicado por entero a su trabajo y será, precisamente, una analepsis cercana, centrada en el habitual recuerdo del protagonista sobre los *casos del día*, el pretexto narrativo para la transcripción de uno de ellos, pues

"Entre las personas que se habían presentado aquel día en la clínica, la que más viva curiosidad despertó en él fue una mujer, muy bella, por cierto, la cual, apenas se vió a solas en su presencia, rompió a llorar desesperadamente" (pág. 8).

Sigue al redoble del llanto, la compasión y observación del clínico y ésta trae consigo la descripción de la bella nerviosa, plenamente ajustada a un canon de belleza poco español, pero tan frecuente en las novelas cortas españolas del primer tercio de siglo que queda convertido en tópico.

"Munguía supuso que tenía delante una mujer como de unos treinta y cinco años, que sufría achaques nerviosos de origen desconocido para él, y que aquellos trastornos estaban entonces en el paroxismo. Su tipo de belleza, poco español, le interesó. Era rubia, alta, esbelta y tenía su rostro, de líneas armoniosas, esa entonación suavemente nacarada que recuerda el oriente de algunas perlas. Los ojos expresivos, de un gris que azuleaba en plena luz, sombreados por largas pestañas, insensibles al estrago de las lágrimas, parecían más grandes a causa de la pincelada que oscurecen los bordes de los párpados. La nariz de perfil judaico, tendía a dilatarse por las alas, y la boca de un diseño correctísimo, era pequeña y de labios enjutos y muy movibles, como si los agitase una permanente ansiedad. Pero el más persuasivo encanto de aquella mujer estaba en su voz, ligeramente firme, tierna y caliente como un arrullo" (págs. 8-9).

El tipo femenino, como sucediera con la protagonista de **El número Uno** (Pedro Mata), responde, al de mujer madura ("*de unos treinta y cinco años*"), honorable; mas no desprovista de cierta sensualidad transmitida, en este caso, por el movimiento de sus labios y su voz "*tierna y caliente como un arrullo*".

Al trazado de su carácter se añaden rasgos que la configuran como mujer sensible al arte pictórico, capaz de distinguir los retratos de Anselmo Miguel Nieto y de admirar "*con la curiosidad de un **amateur** inteligente*" (pág. 10) una marina de Sorolla. Sin embargo, esta imagen elogiosa de la bella inteligente queda pronto ensombrecida: en primer lugar por una valoración negativa y generalizadora, transmitida por el pensamiento de Munguía, sobre "*la vulgaridad con pretensiones de psicológica (sic) con que suelen comentar las mujeres toda ruptura u olvido de un amor que consideran como una traición*" (pág. 14). Reacción ante la expresión "*¡Es un hombre!*" (Ibid) de la que la *cliente* se ha servido para indicar el olvidadizo y voluble de Gabriel: "*Nos hemos visto en el Ritz, algunas veces, y otras en los teatros... pero ni siquiera me ha mirado*". (ibid)

Queda corroborada la infravaloración de vulgaridad ("*las mujeres*") en explícito reconocimiento de

inexperiencia e ignorancia por parte de la paciente: "*¡Qué sé yo! Mi experiencia de la vida no es muy grande, doctor*" (pág. 15) y ello permite a su vez, perfilar los papeles sociales desempeñados por la mujer y el hombre. El cotidiano vocativo "*doctor*", propio del tono conversacional, subraya, en fin, a éste como contrafigura de la inexperiencia. Se cierra de este modo una contraposición anterior destinada a enmarcar dos figuras fuertemente connotadas ideológicamente: "*La dama, ya captada por completo y a merced de su interlocutor por la sugestión que ejerce siempre el fuerte sobre el débil, no resistió aquella presión*". (Ibid).

Adquieren especial significado los límites intelectivos impuestos a esta figura femenina, pues no se trata de un caso aislado en **El misterioso amor**, en tanto que la otra protagonista, Irene Munguía, también adolece de falta de entendimiento para seguir el filosófico discurso de su marido (pág. 51) e, igualmente, es conceptuada como "*prodigio de vulgaridad*" (pág. 43). Repetición, por tanto, no solo de historias sino de estereotipos femeninos que mal se avienen con la inicial aclaración sobre la insospechada capacidad de conocimiento del hombre y "*quien dice el hombre, dice la mujer*" ("**PALABRAS PREVIAS**", pág. 4). Estamos muy cerca, de aquellas agónicas "*pobres almas femeninas*" de Pedro Mata necesitadas de la orientación de una figura que las ayude a resolver sus "*conflictos sentimentales*", "*las enfermedades del instinto amoroso*".

La figura salvadora, como no podía ser menos, está encarnada en el único protagonista masculino de **El misterioso amor**, el doctor Munguía quien (de forma semejante, también, al Vilomar del famoso novelista madrileño) actúa como receptor-confesor del conflicto amoroso. Cambia la dedicación profesional: (novelista, médico) pero no su funcionalidad y protagonismo narrativos. El indudable protagonismo de Munguía se evidencia por ser elemento de enlace y orientación entre las dos historias y en todo momento, su trazado positivo se adecua a la función orientativa que lo signa: científico afamado, de clara inteligencia, de elevada y amena conversación. En este primer capítulo, sus virtudes serán presentadas a través del diálogo clínico y de las reflexiones que él lleva aparejado, en su proyección, esencialmente, profesional; inquietudes filosóficas y científicas que resumiremos en la respuesta dada por el neurólogo a la asombrada cliente, ante el remedio milagroso:

"Estoy seguro de que la mayoría de mis colegas profesionales tomarían lo que acabo de decir a usted como un rasgo de humorismo. Es una actitud comprensible en hombres que, creyéndose a cubierto de supersticiones imaginan que el culto a la ciencia es más que un acto de fe, siendo mucho menos razonable que el culto divino. Si ha ido usted a ciertos gabinetes clínicos de moda, habrá usted oído hablar de perturbaciones de las glándulas endocrinas, alergias hepáticas y de deficiencias del metabolismo basal. Todo eso puede existir, pero, a mi juicio no como causa, sino como efecto de trastornos cuyo origen ignoramos [...]. Fuera de lo fenomenal, esto es, de lo experimental, no existe más para ellos... Admiten que la materia puede repercutir en el espíritu, pero no la influencia inversa ¿Me comprende usted?... Precisamente usted es un ejemplo de que un

dolor puede empezar en el espíritu y extender sus daños al cuerpo... Para mí está fuera de duda, pues, que, en cuanto usted apacigüe su alma, todas sus actividades orgánicas entrarán en orden" (págs. 19-20).

Argumentaciones de asociación y disociación relativas a la ciencia clínica que vienen a confirmar los razonamientos utilizados a modo de justificación ante los médicos ²⁵, en *PALABRAS PREVIAS* (págs. 4 y 5).

A los especialistas en la materia más que a su inexperta cliente parece, en efecto, ir destinada esta amplia disertación pues la *observación del caso* no solo entra en franca oposición con los aludidos presupuestos del *racionalismo clínico*, sino también con los del *psicoanálisis* en tanto que, el *subconsciente humano* y su misteriosa interrelación *psiquis- materia* aparecerá casi exclusivamente sustentado en convicciones religiosas.

"- *Nuestra felicidad, señora, no dependen de nuestros padres, sino de nosotros.[...] Se hereda una conformación corporal o una fisonomía; pero el espíritu es intransmisible. Nos vienen directamente de Dios.*

- *¿Sabe usted, doctor, lo que estoy notando. Pues que me siento un poco mejor. [...]*

- *Es porque vuelve a usted la fe en su propio poder espiritual. Es un tesoro que llevamos oculto sin saberlo. La Ilusión, la Fe, la Esperanza, y la Bondad, no son meros vocablos que el uso ha vulgarizado, sino condensaciones de energía que pueden operar verdaderos milagros. Recuerde usted que Dios sacó al universo del caos por la acción mágica del Verbo"* (pág. 22).

Tan etéreos planteamientos, obviamente, precisan cimentarse en argumentos de autoridad que favorezcan su validez. Adquiere, así, sentido la nueva referencia (también citado en *PALABRAS PREVIAS*) al histólogo y filósofo francés Alexis Carrel ²⁶ en este *diálogo clínico*:

"... *esa fe en la virtud medicativa tras de la oración está abonada nada menos que por el profesor Alexis Carrel que es un sabio de los que deben toda su experiencia al laboratorio. En una página suya sostiene la realidad de ciertas curaciones logradas por el rezo"* (pág. 24).

Consideramos queda suficientemente probado el trazado del carácter del protagonista, adecuado a su funcionalidad narrativa, así como justificada la heterodoxa solución a las "*enfermedades del instinto amoroso*", por ello **El misterioso amor** podría haber finalizado en este su primer capítulo. Sin embargo, las reflexiones de Munguía sobre la semejanza entre el caso de la paciente y el suyo, así como el interrogante sobre si sería viable aplicar este procedimiento exitoso a su propia mujer, deja vías expeditas para la continuación de la novela.

La malcasada honesta.

El segundo capítulo (págs. 27-40) queda caracterizado por el absoluto predominio de la voz narrativa

omnisciente, ausencia, por tanto, de diálogos. El narrador se sitúa en el pasado juvenil de los Munguía para explicar las desavenencias conyugales en el presente. Analepsis que permite presentar, nuevamente, una tópica historia de desamor entre Irene y Guillermo, prototipo ²⁷ de

"hijo de buena familia, tipo corriente en el señorío de posición cómoda, sin ideales muy altos, guapo, fino de maneras, algo deportista y con la carrera acabada. Irene se habría sentido feliz del brazo de aquel señorito moreno, de cabellos ligeramente rizados, buen mozo, razonablemente egoísta y sin pretensiones de brillar en el mundo que frecuentaba. Pero Guillermo, que así se llamaba, no se había fijado en ella más que superficialmente y para la diversión honesta que supone un rato de charla o unos giros bailables"(pág. 33)

y cuyo final no es menos tópico: la boda del coqueto con una venezolana *"hija de un opulento hacendado y pariente próximo del General Gómez, autócrata en aquel territorio"* (pág. 34), con el consiguiente desengaño de Irene, hija de un general

"Soy una torpe-se decía a solas- ¿Cómo se me pasó por alto que lo que buscaba Guillermo era el dinero? Un hombre de sus gustos no se atreve a un modesto pasar. Si yo, en vez de ser hija de un general que cuenta para vivir con un poco más que su paga, hubiese estado en el grupo de las ricas herederas, quizás fuese a estas fechas la mujer de Guillermo" (pág. 35).

Señalemos como curiosa coincidencia que la joven se entera de la amarga noticia de la boda del cónsul en Caracas por *"los ecos de sociedad de "ABC"* (pág. 34), periódico, recordemos, en donde asiduamente colabora Bueno.

Como contrafigura de este veleidoso relato varonil se nos ha presentado en páginas anteriores a Munguía. Se confirman los rasgos con los que fuera descrito en el capítulo primero: Su talento, su reconocido prestigio profesional, su capacidad oratoria.

"Catedrático de la Facultad a los treinta años, con una clientela numerosa, en la que predominaban los ricos, y citado por las revistas profesionales extranjeras que le tenían por un investigador de autoridad, orador y escritor admirado de sus iguales, le sobraban a Munguía motivos para sentirse dueño del presente y seguro del porvenir." (pág. 32).

Ellos fueron, precisamente, los que inclinaron la balanza, tras el desengaño, para que Irene empezase a pensar en la *"posibilidad nupcial"* (pág. 35) con *"el joven e ilustre clínico"* (ibid). Pero, fatalidades del destino, como *"El talento y las prendas físicas sobresalientes coexisten rara vez en una persona"* (pág. 30), el aspecto de Munguía no es el de un galán: *"era bajito, grueso, cariancho, y aunque tenía los ojos oscuros y expresivos y el dibujo de su nariz y de su boca hubieran podido pasar por correctos el conjunto no le favorecía"* (ibid). En definitiva, es este físico no agraciado, el primer motivo del distanciamiento de los Munguía pues a Irene *"Como estampa física, Munguía, no le entraba por los ojos, que es por donde invade el amor el corazón humano"* (pág. 35). La gradación en el rechazo se produce al aceptarlo como

marido pero

"sin sentir por él esa difusa atracción en la que se asocian y confunden los pudorosos anhelos de la materia y la inefable ilusión espiritual que acompaña normalmente a todo ser predestinado a durar. A ser por ella, habría elegido otro hombre más vulgar que la (sic) hubiese llenado los sentidos, aunque luego en la intimidad no la dominara, como la dominaba el doctor con los destellos de su inteligencia" (págs. 32-33).

Atracción-rechazo, basados en la mezcla de ingredientes galantes con factores de dominio de la inteligencia, que apuntan nuevamente hacia esa imagen del poder que el fuerte ejerce sobre el débil, presentada en el primer capítulo y, asimismo, asociada a los papeles hombre-mujer. La contraposición, en fin, del personaje inteligente y el vulgar, vuelve a ser señalada como definitiva causa de la prematura separación de los Munguía²⁸:

"... Irene tardó en hacerse a aquel encanto, porque su espíritu habituado a lo vulgar se sentía extraño y casi refractario a las preocupaciones de su marido. Llegó, pues, a admirarle sin haber acabado de conocerle. Pero no halló la dicha en su intimidad. La luna de miel tuvo para ella más de pesadilla que de idilio" (pág. 37).

Sin embargo, la solución, ante estas insalvables diferencias, no es el divorcio (tema poco frecuente en los relatos de **La Novela de una Hora** según veremos sino un pasar frívolo y resignado que nos sitúa a estos personajes en su anodino presente:

"Un amor, por fuerte que sea, no resiste la persistencia de la decepción. Irene se refugió en la frivolidad honesta, que aturde sin divertir, y Munguía en la resignación, que aplaca sin consolar. Eran como dos amigos que conllevan el peso de una cadena dignamente y que a veces se sonríen mirándose en los ojos con tristeza, como si se perdonasen el uno al otro las involuntarias molestias que se causan. Ella se acostumbró a aquella vida exenta de alegrías sanas, y él sostuvo varonilmente su papel de estoico, sin echar ya de menos una ventura en la que había dejado de creer" (pág. 40).

Además de esta historia, en este segundo capítulo se precisan referencias temporales, con ellas se inicia: *"Poco antes de las nueve reapareció la esposa del doctor en el domicilio conyugal"*

y, en torno a la etopeya de Irene, se da cuenta de las diversiones y costumbres de cortejo de la *"clase media-rica"* (pág. 28). Resulta llamativo que frente al pormenorizado retrato de la cliente, Irene Munguía sea sucintamente descrita en dos ocasiones y en las dos en función de su fallida relación conyugal: *"Irene Munguía tenía muchos partidos en el sexo rival, primero porque era bonita y se vestía bien, y luego porque todo el mundo estaba en el secreto de su tácito divorcio, y el deseo de consolar a las mujeres desilusionadas es una de las virtudes que practica el hombre con más constancia"* (pág. 27).

"Irene, a decir verdad, no era ni virtuosa ni libertina, sino simplemente equilibrada, y como su

ponderación temperamental estaba robustecida por la fe religiosa y por una educación que ha clasificado la sensualidad entre los vicios más nefandos, la dama podía transitar entre las concupiscencias masculinas con el descuido con que se pasean ciertas reses entre los riscos de la sierra" (págs. 28-29).

La casi ausencia de rasgos físicos en este retrato, tan sólo señalados ("*era bonita y se vestía bien*") apunta hacia el estereotipo de mujer presentado en el primer capítulo, por lo que una nueva descripción, en este mismo sentido, hubiese sido redundante. Por contra la fundamentación en el trazado de su carácter centrado en su fe, en su educación (eficaces armas contra la "*sensualidad*" como "*vicio nefando*") que la ayudan a llevar una vida honorable (pese al tácito divorcio conocido por todos) permite abundar en las consideraciones sobre la virtud y el pecado presentadas, en el capítulo primero, y que, en definitiva, afianzan la defensa del matrimonio aún cuando éste sea un peso: "*una cadena*" (pág. 40).

Por otra parte, la actitud frívola, y a la par desdeñosa y honorable de la señora de Munguía, sirve de pretexto para unas consideraciones críticas sobre la "*laxa moral*" (pág. 27) del mundo elegante. Los dardos del narrador apuntan en primer lugar hacia los *donjuanes burgueses* desprovistos de la audacia del "*don Juan romántico*" (Ibid) que buscan la aventura fácil, al cortejar y seducir a la mujer insatisfecha del amigo: "*Seducir a una dama conocida es una preparación para la conquista de otras de su categoría social*" (Ibid). El segundo objetivo crítico se dirige hacia las costumbres libertinas de las mujeres de la buena sociedad: el motivo del cambio en el comportamiento femenino, ha de buscarse, según nuestro severo narrador, en la adecuación a la moda pagana:

"La mujer, al hacerse pagana, siguiendo la moda, ha empezado a conceder preferente atención a las exigencias de su hemisferio físico inferior, que es precisamente donde la moral clásica, de acuerdo en esto con el catolicismo, localiza el foco de los pecados. Ese, que era antaño el asiento de la honra, no es ya más que un humilde atributo sexual, que ha perdido todo lo que tenía de estética su dignidad funcional. La mayoría de las mujeres lo tienen en tan poco precio, que cuando se enteran de que los hombres se mataban en otros tiempos por un tan basto fetichismo, se asombran" (pág. 28)

Sirve pues el retrato de Irene como contrafigura de estas denostadas mujeres y como positivo ejemplo de mujer supeditada al sacrosanto vínculo conyugal. Cobra sentido así la simbólica identificación de los apellidos mujer-marido con que aparece nombrada desde el inicio del capítulo segundo.

El remedio milagroso.

En el capítulo tercero (págs. 41-52) se vuelve a utilizar como modalidad textual básica el diálogo tan solo interrumpido por breves intervenciones del narrador omnisciente, destinadas, en esencia, a aclarar el estado de ánimo o reflexiones de los personajes.

Los interlocutores son ahora Irene, y su marido, y el tono personal al que paulatinamente se acercan resulta anómalo entre ellos, según se aclara en varias ocasiones. Se justifica tal anomalía por dos factores que sirven como desencadenantes del diálogo: el primero el relato de Irene sobre una película de amor pues "*¿Cómo se podría sostener una ficción sin que se hable de amor?*" (pág. 42). La segunda el obsesivo recuerdo en Munguía de "*las confidencias que había recibido de su bella cliente*" (Ibid). Dos actividades, acordes con el opuesto trazado de los caracteres de estos dos personajes, que habrán de servir como móvil narrativo, para construir la interferencia entre las dos historias de desamor desarrolladas en los capítulos anteriores. Hay un cambio en uno de los narratarios, Irene, pero se mantienen los principales demiurgos: el narrador omnisciente y el doctor Munguía, con ellos la coherencia narrativa queda salvada. La incorporación directa a escena de este nuevo personaje femenino no supone, sin embargo, efectos sorprendidos, ni progresión en el relato, ni, tan siquiera, añade nuevos rasgos al trazado del carácter de la mujer del clínico. Las únicas novedades residen en la franqueza de la conversación (lo que sirve para insistir en la semejanza entre las dos historias) y en la decisión de Irene con la que se cierra la novela. No hay novedades tampoco en la configuración del diálogo y se insiste en destacar, nuevamente, al personaje reflexivo. Prueba de ello son sus intervenciones con mayor amplitud que las de la esposa y todas ellas contagiadas de su atracción por "*lo trascendental*" (pág. 41). Protagonismo, en fin, de corte pseudofilosófico que no hace sino repetir la dicotomía inteligencia-vulgaridad, fuerte-débil, hombre-mujer que ya vimos en anteriores capítulos. Es más, el cambio en Irene que pasa de ser inteligente a ser "*una pobre mujer*" se presenta con similares tratamientos narrativos y con la misma arbitrariedad que señalamos para la paciente. Así al inicio del capítulo, Irene "*comenta*" a su marido la película "*no sin discernimiento porque era inteligente*" (ibid); de aquí pasamos a la exasperación que produce en Munguía el carácter generalizador de las opiniones de su mujer, incapaz de establecer la diferencia entre el cariño y al amor a pesar de su esforzado discurso explicativo centrado en las confidencias oídas:

"Lleva años casada, es madre y no debe a su marido la emoción del amor..."

- Entonces, es que no se quieren..."

Munguía estuvo a punto de impacientarse ante aquel prodigio de vulgaridad que tenía por mujer.

- Pero, ¿es que no me entiendes? La emoción del amor no es el cariño de todos los días, que puede ser una forma de amistad. Es una vibración de la materia, que se produce cuando un hombre y una mujer se aman de veras..." (pág. 43).

Sigue a esta calificación de "*prodigio de vulgaridad*" la identificación genérica de las expresiones y reacciones femeninas como necios sofismas:

"- Lo que no se puede negar es que si él se siente defraudado por lo que le ha sucedido, ella no es menos desgraciada. Dios los ha igualado en el castigo..."

Él, con el pensamiento inmerso en el pasado no recogió aquella observación sofisticada, como casi

todo lo que dicen las mujeres para justificar sus errores." (pág. 46)

y acaba con el reconocimiento, por parte de la propia Irene, de su inferioridad: *"-Yo siento no poderte seguir en una discusión que supera lo que puede alcanzar mi torpe inteligencia... Tú eres sabio, y yo soy una pobre mujer."* (págs. 50-51). Confrontación, en fin, refrendada por la voz narrativa omnisciente en similares términos a los planteados en los dos primeros capítulos y a modo de resumen de las conflictivas relaciones de los Munguía:

"Los dos guardaron silencio; él porque la tristeza agotaba su locuacidad, y ella porque su pensamiento carecía de alas para subir a la altura de aquellos temas, tan desproporcionados en sus preocupaciones habituales. Cuando entre dos seres se interpone la superioridad de uno de ellos, se siente irremisiblemente separados, como si vivieran en mundos distintos. Puede juntarlos transitoriamente el amor, a condición de que sea roce material y ternura de alma, pero si esa conjunción no se produce, el aislamiento es perpetuo. Munguía sintió en aquel momento la dolorosa realidad de aquel divorcio y su melancolía se hizo más intensa..." (pág. 51).

Serán, en definitiva, estas relaciones de dominio que el fuerte ejerce sobre el débil lo que puede hacer creíble la impulsiva reacción de Irene y el final dado a la novelita:

"- Te lo voy a decir sin ambages... Vas a presentarme mañana mismo a esa señora... Me interesa su caso y quiero conocerla a fono... Y mira tú si me inspira curiosidad, que bien pudiera suceder que la acompañase a Lourdes. Yo creo en el milagro, pero me gustaría verlo de cerca... ¡Qué señal de la predilección divina si lo consigo!..."

El doctor la envolvió en una mirada fulgurante de esperanza.

- ¿Por qué no, mujer?... A lo mejor... lo consigues..." (pág. 52).

Apuntemos, como último signo inequívoco del protagonismo ejercido por el único personaje masculino, el hecho de que el relato se abra y cierre con su figura y sus palabras.

También el ilustrador (anónimo) plasma el importante papel que desempeña Munguía en la obra: en cuatro de las seis ilustraciones, -solo o acompañado-, aparece la ilustración de la cubierta, representa a una figura masculina, relativamente joven, de gesto severo, cómodamente sentado en un sillón o diván. Brazos extendidos, las manos y antebrazos quedan fuera del dibujo. A su derecha y en la parte superior un busto femenino que ocupa un mínimo espacio. Tan mínimo que su cabeza queda cortada (no deja de tener humor la composición) por la banda anunciadora de autor, título de la novela. Rubia de gesto preocupado mira al sedente, ajeno a esta mirada. ¿Símbolo de incomunicación?. Tal vez, aunque ilógica, pues la figura femenina parece representar a la **bella paciente**.

Las ilustraciones interiores se distribuyen de forma equitativa y ordenada: dos para el primer capítulo, dos para el segundo y una para el tercero (pág. 15). La primera corresponde a la figura de la cubierta a la que se ha añadido una mesita baja a la izquierda con libros apilados y una revista sobre las

rodillas; el pie "*En un diván se recogió unos momentos para interrogar...* (pág. 7)". La segunda (pág. 23) presenta a *la bella*, también sentada y con una carta entre las manos. Una lágrima corre por su mejilla. Al lado de la butaca una mesita baja, ningún libro (tal ausencia, creemos, no precisa comentario). El pie: "*Un día recibí dos letras tuyas anunciándome que se embarcaba para América...* (pág. 14)". En la tercera (pág. 31) aparecen dos figuras: una femenina sedente y tocada con discreto sombrero, otra masculina de pie con bata, la mano derecha levantada (en pose sacerdotal). El pie transcribe palabras pronunciadas por Munguía "... *Ya le he dicho a usted que no hay enfermedad...* (pág. 18)". Incluida en el capítulo segundo, su función, al igual que las anteriores, es rememorativa. La cuarta ilustración (pág. 39) queda plenamente ocupada por un busto femenino de belleza tranquila y mirada segura. El pie aclara: "*Irene Munguía tenía muchos partidos en el sexo rival, primero porque era bonita...* (pág. 27)".

La quinta (pág. 47), incorporada al último capítulo es la única con función anticipativa. Munguía de pie, a su espalda el consabido apilado de libros. Frente a él una figura femenina erguida y de gesto seguro. El pie recoge la reacción impulsiva del final: "*De pronto Irene se puso en pie, como si respondiese a un impulso...*" (pág. 51).

4.3.3. Amenidad y profundidad.

Retomamos estas palabras por haber sido utilizadas, significativamente, en el reclamo a **El misterioso amor**, en tanto que indicadoras del proyecto comercial de **Editores Reunidos**. Por las apreciaciones que hemos realizado en anteriores páginas consideramos suficientemente probado que tales presupuestos han resultado más bien fallidos. Si la amenidad ha de ser necesariamente asociada a la lectura fácil buscada por la inmensa mayoría, estos lectores se reconocerán en el tratamiento estereotipado de las protagonistas y de sus novios de juventud, al igual que en las tópicas historias de amores juveniles atrevidos e inconclusos que derivan en crisis de insatisfacción al llegar a la madurez. También en la edad de los protagonistas y en los problemas afectivo-sentimentales que se plantean, al responder a los presupuestos del reclamo como "*enfermedades del instinto amoroso*", sin embargo, su tratamiento distante y frío las aleja de la sentimentalidad galante que podía esperarse de su anuncio. La carencia de esta pasión por *el otro* e incluso por la vida queda plasmado en el melancólico escepticismo de Munguía.

"al principio sufría tanto de su desilusión conyugal, como de los riesgos que presentía para su mujer en una sociedad en que el placer es más solicitado que la virtud, acabó por caer en aquella indiferencia melancólica habitual en todo hombre inteligente que conoce a fondo la vida y ha dejado de amarla" (pág. 29)

tan similar al autorretrato de Bueno en **PALABRAS PREVIAS**: "*Hoy, de retorno de todas las esperanzas*" solo queda "*una indiferencia compasiva y resignada*" (pág. 3) -favorecen, por una parte, la identificación entre autor-personaje; por otra, al recaer en este personaje el protagonismo, los acontecimientos quedan

marcados por su sentimiento de conformidad con la existencia y con lo existente. Factores estos que restan, sin duda, fuerza al desarrollo del "*instinto amoroso*" en el que supuestamente, habría de haberse cifrado la amenidad de la novela.

En cuanto al otro factor de identificación, de la obra: la profundidad, este discurso narrativo, más que de profundo se le debería haber calificado de nebulósico. Nada que objetar, si tenemos en cuenta que se trata de una ficción novelesca, no obstante ese prurito de científicidad pretende trascender la pura y simple imaginación, merced a unos argumentos que difícilmente podrían soportar el más pequeño asalto de una mente lúcida. Ajustándonos a las humildes palabras del autor, se trataría más bien, de un comunicar "*al lector sus divagaciones*". Ahora bien, la transmisión de estas divagaciones en modo alguno es ingenua, pues, aunque no persiga "*el propósito de ganar su ánimo [el del lector] para ninguna causa*" (pág. 3), lo cierto es que la "*causa*" del autor se presenta en la novelita de forma bastante clara. De una parte, la crítica al materialismo, al paganismo, al racionalismo; de otra, la defensa de lo misterioso, lo sobrenatural, sustentados en continuadas referencias a Dios, milagros, fe, esperanza: confrontaciones ideológicas de rechazo y aceptación que signan a los conflictivos momentos de redacción y publicación de **El misterioso amor** y ante los que su autor toma claro partido. Recordemos que el *conflicto religioso* durante la II República fue uno de los más virulentos y que se estableció toda una campaña para dificultar la divulgación y edición de libros considerados peligrosos para la moral católica.²⁹ La posición de Manuel Bueno se acerca a esta campaña, dulcificada, por la ficción, se aproxima a la moralizante ideada por **La Biblioteca Patria** y secundada por **Editores Reunidos** a través de **La Novela de Una Hora**.

Otro de los temas, recurrente en su novelita, confirma cual es la *causa defendida*. Nos referimos a esa obsesiva repetición de las relaciones de dominio-sumisión que ejerce el fuerte sobre el débil, si bien enmascaradas tras el estereotipo difundido por las novelitas populares de las *pobres e infelices mujeres*, supuestamente, las protagonistas de la trama novelesca. La gradación, no obstante, que implica el paso, de la vulgaridad y debilidad, a la plena sumisión ante el fuerte en las dos protagonistas trazadas por Manuel bueno, supera al estereotipo propalado por las producciones de masas y nos conduce a planteamientos doctrinarios de anteriores obras **El sabor del pecado** (1935); el largo artículo de opinión: **De cara a un régimen** (**Los 13**, 1933) en las que abogaba por *una mano de hierro* para el gobierno de nuestro país. En este sentido, y aunque en ningún momento quede explícito este propósito de adoctrinamiento ni por parte del autor, ni por parte de **Editores Reunidos**, este número cuatro presenta una nueva vía de conformación ideológica destinada a la inmensa mayoría. Supone, además, un avance en el diseño narrativo de los relatos breves de Bueno, en tanto que en los personajes de **El misterioso amor**, la preocupación por el erotismo y la sensualidad de anteriores novelas aparece suplida por inquietudes religiosas, planteadas desde una óptica eminentemente moralizadora. Esta novelita adquiere, en fin, especial relieve aunque sólo sea por ser su último relato, significado terminal compartido con **Los Contrastes electivos** de Armando Palacio Valdés,

con quien comparte también su clasificación en las Historias de la Literatura como epígono (del realismo y del 98 respectivamente). Manuel Bueno, otro de los famosos olvidados es, en la actualidad, esencialmente, conocido y citado como causante de la manquedad de uno de los grandes de su generación, Ramón del Valle-Inclán.

NOTAS

1. En los dos ejemplares que hemos manejado hay diferencia en la denominación del mes que aparece en la portada. En uno de ellos mayo, y en otro marzo, lo que hace pensar en dos ediciones de **El misterioso amor**.

2. Rafael Cansinos-Asséns en **La Nueva Literatura, Las Escuelas Literarias, II**, Madrid, Sanz Calleja, S.A. incluye a Manuel Bueno entre "*los escritores que no se han llamado a sí mismos intelectuales; que se han formado en las libres aulas del periodismo popular y conservan benignos rescoldos del fuego democrático*" (págs. 69-70). De él destaca su labor como crítico teatral pues, al dar a conocer a Ibsen, Sudermann, Strindberg y defender un teatro más amplio, hace posible una apertura en las costumbres españolas; lo considera, asimismo, como "*el representante más característico de esta otra pléyade de innovadores que no se orientan demasadamente hacia Europa*" (pág. 72). En clara alusión al primer fervor europeísta de los autores adscritos a la llamada Generación del 98. Ángel Lacalle, **Historia General de la Literatura, Tomo II (Literatura Española hasta nuestros días)**, Barcelona, Librería Bastinos de José Bosch, 1935, incluye a Bueno en un brevísimo apartado sobre crítica literaria. Cita novelas y obras de teatro y cierra las escasas líneas que le dedica con un elogio a su tarea como crítico "*tiene más interes su labor como crítico teatral representado por sus libros Teatro español contemporáneo, El teatro en España, etcétera, y por sus críticas esparcidas en periódicos. Sólido e imparcial en sus juicios*" (págs. 317-318).

Eduardo de Ontañón en **Viaje y aventura de los escritores de España**, México, Eds. Minerva, 1942, destaca también la imparcialidad en sus juicios, hasta el punto de dar "*preferencia merecida a los escritores republicanos*" (pág. 133) en los resúmenes anuales sobre literatura que ABC le encargaba realizar.

3. Estas declaraciones fueron publicadas, acompañadas de un epílogo a cargo de "**El Caballero Audaz**", en **Galería I**, Madrid, Ediciones Caballero Audaz, 1943, págs. 407-415. En ellas se recoge una semblanza biográfica retomada y ampliada por F.C. Sáinz de Robles en **Manuel Bueno o un intelectual irritable y escéptico**, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1975, y por Luis S. Granjel, **Maestros y amigos de la generación del noventa y ocho**, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1981, págs. 167-182. Hasta el momento estos dos acercamientos a la vida y obra del autor nacido en Pau (1874) son los más completos. De sus novelas se han ocupado Eugenio G. de Nora en **La Novela española Contemporánea, I**, Madrid, Gredos, 1970², págs. 278-285 y Joaquín de Entrambasaguas, **Las mejores novelas contemporáneas**, Tomo VIII, Barcelona, Planeta, 1961.

4. Sáinz de Robles y Granjel (op. cit. nota precedente) precisan los nombres de estos periódicos locales: **La Voz de Vizcaya**, **Diario de Bilbao** y **Las Noticias**.

5. Granjel retrasa a 1897 su llegada a Madrid. Cfr. op. cit. pág. 168.

6. En **El Globo** con el pseudónimo de **Lorena** firma su crónica diaria "*Volanderas*" elogiada por Rubén Darío en "*La joven literatura*" (1899). Granjel, op. cit. pág. 168-169.
7. Alude en la entrevista citada a su breve estancia en este periódico por desavenencias con su director Leopoldo Romero. Recuérdese que por **La Correspondencia de España** pasó, también, Pedro Mata.
8. Empresas efímeras promovidas por los noventayochistas a los que siempre se sintió cercano, aunque no pueda ser plenamente identificado con ellos por su casi plena dedicación al periodismo. Y por sus presupuestos sobre la regeneración de España por ella misma, sin necesidad de recurrir al modelo de Europa. Cfr. Cansinos-Asséns. Op. cit.; Luis S. Granjel **La generación Literaria del Noventa y Ocho**, Madrid, Anaya, 1971. **Poniente Solar**, novela de Manuel Bueno y publicada en 1931, fue significativamente calificada por su amigo Ramiro de Maeztu como "*la novela del 98*".
9. Parece confirmado que fue fusilado en Barcelona en noviembre de 1936, según testimonio de su hermana. Cfr. Granjel y Sáinz de Robles, op. cit. Los críticos exiliados, Eduardo de Ontañón (op. cit) y Arturo Mori, **La prensa española de nuestro tiempo**, México, Eds. Mensaje, 1943, presentan distinta versión. Para el primero (recordemos que elogia su imparcialidad de juicio) "*fue muerto en Madrid-si señores fascistas; ya se lo hemos oído muchas veces en aquellos revueltos días de noviembre de 1936. Asco da pensar en la mano irresponsable que lo matara*" (págs. 133-134). El segundo informa sorprendentemente sobre la falsedad de su muerte: "*El vulgo, embotado por los desastres de la aviación, creyó que había sido fusilado en la ciudad catalana. Falso. vive para la satisfacción de la literatura política y escarmiento de sus veleidades*" (pág. 203). No aporta, sin embargo, datos más concretos sobre su paradero.
10. Con Tomás Borrás, colaborador de **La Novela de una Hora** en tanto que fue artífice del capítulo tercero de **Cien por Cien** (vid nuestro capítulo IV, sobre **La Novela Multiplicada**), mantuvo durante los años treinta una estrecha amistad: vivió en su casa y según su testimonio fue él quien le indujo a trazar "*las dos novelas que iniciaban un giro en su obra total*". **El sabor del Pecado** (1935) dedicado, precisamente, a Tomás y Aurora Borrás y **Los hijos de Dantón** (1936) son las dos novelas a que se refiere y el "*giro*" en su obra puede aludir a la fe en el fascio como solución a los males de la sociedad española. La necesidad de un dictador, a semejanza de "*un Mussolini o un Hitler que nos salven*" (pág. 304) en boca del protagonista de **El sabor del pecado**, había sido expuesta recordemos en **De cara a un régimen** ("*Los trece*" nº 7 extraordinario 1933) y apuntados "*tres Jefes posibles del fascio español son Prieto y Miguel Maura, como elementos de izquierda, y en defecto de ellos, don José Calvo Sotelo...*" (pág. 48).
11. Tomás Borrás, "*Prólogo*" a **Palabras al viento**, Bilbao, Junta de Cultura de Vizcaya, 1952, pág. 14. Se trata de una antología de artículos de Manuel Bueno promocionada por la Diputación Provincial de Vizcaya. Sáinz de Robles se lamenta de que a pesar de la calidad de las crónicas, "*muy próxima a las mejores de Mariano José de Larra apenas si se vendieron un centenar de ejemplares*" (op. cit. pág. 21).
12. Tal evolución queda probada, además por sus dos actas de diputado: una por Huelva con el partido de Canalejas, la segunda por Almansa con el conservador de Eduardo Dato.
13. Vid. José María Carretero Novillo, "*El Caballero Audaz*", op. cit. pág. 409.
14. Mori, op. cit. pág. 203.

15. Cfr. Francisco Agramonte, **Extraoficial. Recuerdos de la vida de un diplomático**, Madrid, Aguilar, 1958, pág. 57. Recuérdese que el nombre de este diplomático quedó asociado a **El Cuento Semanal**, fue su segundo director y valedor de la viuda de Galiardo en el pleito contra Zamacois por la propiedad de la decana del género.
16. **El Caballero Audaz**, op. cit. pág. 410.
17. César González Ruano, "*Manuel Bueno*" **Siluetas de escritores contemporáneos**, Madrid, Ed. Nacional, 1949, pág. 86.
18. Ibid. págs. 85-86.
19. Vid. Melchor Fernández Almagro, **Biografía de 1900** pág. 15.
20. Esta colaboración para **La Novela de Noche**, en autor poco dado a la sicalipsis, prueba la adecuación del *tono narrativo* a imperativos crematísticos. Recuérdese que por cada número de esta colección quincenal recibían sus autores hasta tres mil pesetas. Casos similares a los de Bueno fueron los de otros colaboradores de **La Novela de Hoy**: Wenceslao Fernández Flórez y Cristóbal de Castro. Cfr. Sáinz de Robles, **La promoción...** op. cit. págs. 76-77.
21. A **Los 13** hemos dedicado unas páginas en el capítulo **CONTEXTO DE LA NOVELA DE UNA HORA**, apartado **DECLIVE Y DIVERSIDAD. COLECCIONES DE LOS AÑOS TREINTA**. A ellas remitimos para mayor información sobre los presupuestos ideológicos de la colección y el significado específico de este número extraordinario.
22. Bien diferente resulta esta agónica imagen, con la optimista y egolátrica transmitida por Palacio Valdés a sus ochenta y tres años en la entrevista preliminar a **Los Contrastes electivos**. De ella nos hemos ocupado en páginas anteriores.
23. Comprobaremos más adelante cómo esta asepsia ideológica no llega a cumplirse. Son demasiadas las referencias a la religión como sustento de las relaciones humanas, el amor o el matrimonio, como para que el discurso puede ser considerado aséptico.
24. Rafael Cansinos-Asséns, **La Novela de un Literato-I**, Madrid, Alianza tres, 1982, pág. 261.
25. En la disertación de Munguía hay claros referentes al psicoanálisis. Recordemos que las obras de Freud fueron publicadas por Biblioteca Nueva en los años veinte y fueron sin duda conocidas, leídas y discutidas por los neurólogos y psiquiatras españoles. No es éste el único momento de **El misterioso amor** en el que puede ser observada esta relación intertextual; con anterioridad se nos ha presentado al médico con una disposición similar a la del psicoanalista:
"Munguía iba penetrando en aquel espíritu como el explorador en una selva de intrincada vegetación, pues nada se parece a un bosque virgen como el subconsciente humano, todo él dominado por influencias misteriosas e indiscernibles, a las que obedecemos unas veces sumisamente y otras con rebeldías desesperadas e inútiles" (pág. 13)
 Sin embargo, no hay referencias explícitas a Freud y sí que las hay a Alexis Carrel (pág. 24) fisiólogo y cirujano francés (1873-1943) Nobel de medicina por sus innovaciones en el tratamiento de heridas infectadas. Manuel Bueno toma de él su faceta filosófica; sus ideas sobre la existencia del hombre, recogidas en **La incógnita del hombre** (1936). Es bien probable que Bueno conociese esta obra dadas sus frecuentes estancias en París.
26. Cfr. Nota anterior.

27. Este Guillermo de **El misterioso amor** parece *calcado* del Perico de **Los Contraste electivos** en lo referente a física posición económica y aptitudes. Cfr. nuestro estudio sobre esta novelita de Armando Palacio Valdés.

28. El tema de intereses vitales contrapuestos y que en definitiva se resumen: hombre dedicado a su profesión, mujer volcada en frivolidades sociales, lo señalamos con anterioridad en la novela colectiva **La diosa nº 2**. El matemático Cienfuegos es ahora el doctor Munguía y María Paz queda representada por Irene. Sin embargo, el tratamiento y final de estas dos historias, inicialmente paralelas, es bien distinto: la frívola María Paz acaba enamorándose de uno de esos donjuanes criticados por el *alter ego* de Bueno, lo que desemboca en separación definitiva de la pareja. Retomamos este tema además de por su significado tópico-repetitivo, en novelas populares porque consideramos ilustra claramente los cambios producidos en el tratamiento de lo galante desde finales de los años veinte a los treinta. Para mayor información sobre los planteamientos temáticos duales en la novela escrita por Hernández Catá, José Francés, Concha Espina y Alberto Insúa Cfr. nuestro apartado **NOVELAS COLECTIVAS ANTERIORES A CIEN POR CIEN**.

29. Campaña, al parecer, orquestada y mantenida con *dinero de los conventos*. De este aspecto nos ocupamos en el Capítulo I de nuestro trabajo, a él nos remitimos.

5.1. CONCHA ESPINA.

En el *número cinco* de **La Novela de una Hora** se publica **Nadie quiere a nadie**, relato original de Concha Espina (Santander¹ 1869-Madrid, 1955). Estamos en el inicio del segundo mes de vida de la colección (3 de abril de 1936) y tanto por su regularidad temporal y de diseño, como por la entidad de su quinta colaboradora todo hace suponer que la revista está siendo bien acogida por el público. La presencia de la novelista santanderina responde a la conjunción de prestigio y popularidad, base de los presupuestos comerciales de **Editores Reunidos**, que hemos visto se cumplen en los cuatro autores precedentes. Aporta su incorporación, además, otros ingredientes que, sin duda, habrá de servir de *anzuelo*; es la única mujer que participa en **La Novela de una Hora** y, en puridad, ésta no es la primera sino la segunda de sus colaboraciones para la revista, pues a ella le fue encomendado el primer capítulo de la novela multiplicada así como el invento de su título: **Cien por Cien**. Apuntábamos, al abordar el estudio de esta novela colectiva, como la cesión de este protagonismo iniciático estuvo, en buena medida, motivado por su pericia en estas labores dada su anterior participación, también como figura principal, en la planificada novela escrita con la colaboración de otros tres autores: **La Diosa nº 2**²; en consecuencia, su nombre quedó, estampado, desde el primer número de la colección.

Por lo que se refiere a su prestigio y popularidad no parece oportuno cuestionarlos en el año 1936,³ fecha en la que su continua labor⁴ había dado a la imprenta treinta y tres títulos entre novelas, recopilaciones de relatos breves y cuentos, obras en verso y un drama. Dos de ellos, **La esfinge maragata** (1914) y **El metal de los muertos** (1920), recibieron⁵ los más encendidos elogios y fueron traducidos a distintos idiomas⁶. Queda, además, refrendado su reconocido prestigio por el acopio de numerosos premios literarios y de distinciones otorgadas por instituciones españolas y extranjeras en los primeros decenios de siglo. Fue el primero el **Fastenrath** de la Real Academia Española, la novela premiada **La Esfinge Maragata** (1914); con este prestigioso premio otorgado por vez primera a una escritora, Concha Espina entra a formar parte de los *novelistas consagrados*. Sigue a éste otro (también otorgado por la Academia), por su adaptación dramática del relato breve **El Jayón**; *drama en tres actos* galardonado con el premio **Espinosa Cortina**. El tercero de los premios, concedido asimismo por la Real Academia Española, es el **Castillo de Chirel**; la obra, el volumen de cuentos **Tierras de Aquilón** (1924). Tres años más tarde obtiene, junto a Ramón Pérez de Ayala y Wenceslao Fernández Flórez, el **Nacional de Literatura -Altar Mayor-** otorgado por el Ministerio de Instrucción Pública⁸. Al año siguiente (1928), con el apoyo de la Real Academia Francesa, su nombre, una vez más, es propuesto para el premio Nobel; la amplia lista de españoles (Armando Palacio Valdés, Blanca de los Ríos, Zorrilla San Martín), entre otras razones, dificultan su concesión, a pesar de tener libros traducidos al sueco y mantener correspondencia con los académicos de Oslo⁹.

Los galardones literarios fueron acompañados de una serie de distinciones sociales entre las que cabe destacar la Banda de Damas Nobles de la Reina María Luisa, impuesta por el rey Alfonso XIII, en reconocimiento de la gestión humanitaria que propiciara el indulto de un sentenciado a muerte: Juan Acher, el poeta anarquista; esta petición fue también firmada, por Santiago Ramón y Cajal, Armando Palacio Valdés y Jacinto Benavente¹⁰. Nueva distinción real: la Gran Cruz de Isabel la Católica tras el regreso de su viaje a América en el que alternó la docencia con la representación de España en los países antillanos¹¹. Durante su estancia en Nueva York, el fundador y presidente de la Hispanic Society of America, le impone la **Rosa de Oro** de esta sociedad. En estos años finales de los veinte, en fin, momentos de indudable prestigio de Concha Espina se inauguran en Santander jardín y fuente con su nombre, presididos por su estatua realizada por Victorio Macho.

Aunque el principal soporte de prestigio y popularidad de la autora de **La niña de Luzmela**, residiera en sus novelas¹², su nombre llega también al público madrileño a través de artículos para distintos periódicos de signo conservador en su mayoría. Colaboradora asidua de **El Debate** y de **La Nación**, órgano de prensa del dictador Primo de Rivera, dirigido por Juan Delgado Barreto,¹³ su nombre también aparece en **La Libertad** periódico republicano de ideología difusa *a fuer* de liberal, dirigido por Joaquín Aznar. Se considera Concha Espina obrera de la pluma dispuesta a escribir donde le paguen, en tanto que la política nada tiene que ver con la literatura¹⁴, y es su firma una de las cotizadas del momento. Además de estas colaboraciones periodísticas como autora de prestigio, la vida literaria de la novelista montañesa, desde su inicio al fin, queda signada por el periodismo. Sus primeros poemas fueron publicados en el periódico santanderino **El Atlántico**, (algunos de ellos recogidos en **Mis flores** -1924-); **El Porteño** de Valparaíso le proporcionó sus primeros ingresos económicos conseguidos con la pluma¹⁵ a los veintidós años. Desde aquí, Concha Espina de Serna, empezó a colaborar en **El Correo Español** de Buenos Aires. A su regreso a España siguió enviando artículos al periódico bonaerense cuatriplicando su labor mediante el uso de distintos nombres: "*Crónicas de Santander*" (con su firma); "*Desde Asturias*" (Víctor Olivares); "*Páginas Vizcaínas*" (Ramón de Rozas y Ridoces) y "*Cartas de Galicia*" (C. Tagle). El cierre, en fin, de sus continuadas colaboraciones para la prensa queda reseñado por el envío de un último artículo, "*Palabras*", dos días antes de su muerte.

El tercer indicio de popularidad, en el primer tercio de siglo, publicar en revistas **noveleras**, también puede ser apreciado en la tarea novelesca de Concha Espina. Su incorporación fue algo tardía, motivada, con toda probabilidad, por su adaptación a la política literaria madrileña¹⁶. Su primer relato inédito fue para **El Cuento Semanal** (1910); el título **La Ronda de los Galanes**¹⁷. Dos para **La Novela Corta** (El Jayón, 1917 y Talín, 1918); una para la **Novela Semanal** (**El secreto de un disfraz**, 1924); tres para **La Novela de Hoy** (**Aurora de España**¹⁸, 1927); **Huerto de Rosas y Marcha Nupcial**¹⁹, (ambas en 1929); dos para **Los Novelistas** en 1928 (**La carpeta gris y El goce de robar**). La relación de inéditos

Los novelistas



50

NUMERO
EXTRAORDINARIO

Concha Espina

El goce de robar

FOT. ALFONSO

Cubierta correspondiente al nº 13, 7 de junio, 1928.

destinados a colecciones populares de quiosco se cierra con **Nadie quiere a Nadie** para **La Novela de una Hora**. En total diez originales, número ostensiblemente menor al de sus predecesores en la revista que estudiamos y en los que habrán de seguirla. Con todo, dos aspectos avalan la importancia de su participación en este medio: el primero, el carácter inédito de todos los relatos (ningún *refrito* al modo de Mata); el segundo, el índice de participación de mujeres novelistas es tan sólo superado por Carmen de Burgos (*Colombine*).²⁰ Además, el haber conseguido **Editores Reunidos** la intervención de la prestigiosa novelista, pese a su escasa presencia en tales *medios*, no hace sino acrecentar su interés.

Un último aspecto nos ha de permitir calibrar su prestigio durante los años veinte: en 1924 se publica un estudio crítico a cargo de Rafael Cansinos-Asséns sobre su obra con el título, **Literaturas del Norte. La obra de Concha Espina**.²¹ cumplido y elogioso comentario de sus novelas y relatos desde **La niña de Luzmela** (1909), hasta **Tierras del Aquilón**, (1924). Salvado el personalísimo enfoque en torno a los caracteres hiperbóreos del norte y la hebefrenia del Sur, el más completo estudio sobre la obra de preguerra de la autora santanderina. Cinco años más tarde, (editado en Toulouse), Mauro Fría Lagoni, presenta a Concha Espina a través de sus críticos, lo que permite conocer la valoración y opinión de sus coetáneos, las más de las veces expuestas en reseñas periodísticas²², comentadas y recogidas (aunque de manera fragmentaria) en este volumen.

Fue, en fin, autora en exclusiva (puede ser comprobado en la bibliografía adjunta) de una de las editoriales madrileñas de mayor entidad, **Renacimiento**. Con este sello editorial, en 1910, aparece **Despertar para morir** y a él queda prácticamente asociada toda²³ su obra (incluida la novela colectiva **La diosa nº 2**) hasta 1932, año de crisis editorial motivado por la suspensión de pagos de la todopoderosa CIAP, desde 1929 propietaria de la mayoría de las editoriales, entre ellas **Renacimiento**. Con este doble sello CIAP-Renacimiento se publica **La virgen prudente** (1929), anunciada en la fachada de la librería de la Puerta del Sol madrileña Fernando Fe²⁴; se reedita **La esfinge Maragata** en la colección popular **El libro para todos**, destinada a llevar a "*todos los hogares las obras más famosas y celebradas*"; en **Ediciones de Estrella. Colección Miniatura**, destinada a un público más exigente, **Naves en el mar** se consigna como agotada. A los diecinueve títulos, anunciados en el **Catálogo de Renacimiento CIAP** del año 29, se sumarán en los años siguientes: dos volúmenes de cuentos **Copa de horizontes** (1930) y **Siete rayos de sol** (1931); más un libro de viajes **Singladuras (Viaje americano)** (1932). Las numerosas ediciones de estos años, no obstante, no son paralelas a su labor creativa: en efecto, en los años treinta es perceptible un descenso de su producción novelesca (solo una novela larga **La flor de ayer**, Espasa-Calpe, 1934) dirigida esencialmente hacia el relato breve, descenso que llegó a ser vacío en los dos años que preceden a la publicación de **Nadie quiere a Nadie** en **La Novela de una Hora**; única colaboración de la autora para las colecciones de los años treinta²⁵ lo que, sin duda, la dota de mayor interés. La novelita aparece exenta de planteamientos doctrinarios-políticos en franca oposición a su siguiente novela: **Retaguardia** (1937)²⁶

5.2. NADIE QUIERE A NADIE.

Se anuncia en la contracubierta del número cuatro para

"El 3 de abril el quinto número con la novela inédita Nadie quiere a nadie por Concha Espina. La historia de tres idilios frente al Cantábrico. Descripciones maravillosas y un bellísimo canto al amor sencillo y humilde".

Sorprende en este reclamo la ausencia de los hiperbólicos calificativos con que suele presentarse a los autores: "*maestro de humoristas*" (W. Fernández Flórez); "*el novelista que más hondo ha penetrado en el corazón femenino*" (R. Mata); "*el insigne autor*" (M. Bueno). Todo él está centrado en la novela y la hipérbole se proyecta hacia su esencial tono amoroso-lírico-popular: "*bellísimo canto al amor sencillo y humilde*". La anomalía de este reclamo (en los restantes números en los que se inserta, vuelven a aparecer epítetos elogiosos destinados a los autores) parece obedecer a un deseo de encubrir ese doble "*Nadie*" de su título que pudiera hacer pensar en amores desventurados y, consecuentemente, derivase en menor aceptación por parte del público.

Ocupa **Nadie quiere a nadie** 51 páginas (se adecua a la extensión media de otros relatos) insertadas entre las páginas 3 a 53. Cinco ilustraciones firmadas por Bocquet (el ilustrador de los dos primeros números) subrayan el texto narrativo. Ausencia de páginas de presentación: la fama y popularidad de Concha Espina no las hacen necesarias y, además, ya había sido eficazmente presentada en el *primer número* ²⁷ de la revista como autora del primer capítulo de la **Novela Multiplicada**, así como de su título: **Cien por Cien**. Las páginas finales (hasta las 64 preceptivas) quedan cubiertas por el **capítulo quinto** de **Cien por Cien** a cargo del Director literario de la colección más cuatro planchas publicitarias: la última de ellas anuncia las obras de **Mariano Tomás**, el firmante del capítulo de la **Novela Multiplicada**.

5.2.1. Tres historias de amor.

Las líneas temáticas argumentales de **Nadie quiere a Nadie** desmienten el título y también, en parte el reclamo anunciador. Presenta la novelita, en efecto, tres historias amorosas que difícilmente pueden ser considerados idilios, al menos dos de ellas. La tercera es la que habrá de corresponderse con ese "*canto al amor sencillo y humilde*" llegado a buen término, convertido en *una quiere a uno* y viceversa.

Se desarrollan los acontecimientos, según acota el reclamo, "*frente al Cantábrico*" en lugares precisados y descritos que van del Cabo Feliz o Punta de las Aves, al pueblo de Traspueñas. El tiempo del idilio es el verano; de Junio a Septiembre y los personajes que le dan vida seis, agrupados en tres parejas. Presenta cada una de ellas una concepción distinta del amor: la Marquesa de Duero y Lucio Madrigal responden a una visión frívola e interesada; terminado el verano, acaba su aventura. Inés de Allende (hija de la Marquesa) y Delfín Arana representan la imposibilidad del amor; la aventura finaliza también con el verano, todo queda en inicio de "*cortejo*". Paulita López y Juan, guardesa y camarero, respectivamente, son



Cubierta correspondiente al nº 5, 3 de abril, 1936.

los representantes del triunfo del amor. De estas tres historias, la última es plana desde el principio al fin, tampoco sus actantes presentan cambio o complejidad alguna: son "*sencillos y humildes*" hasta en el trazado de su carácter y motivaciones.

Las otras dos historias, la de la madre y la hija con sus respectivos galanteadores, se presentan como historias de seducción no lograda y, tan sólo apuntadas, pues resulta evidente que cuarenta y seis páginas no dan para mucho. Tanto más cuanto un séptimo protagonista, el paisaje, aunque incorporado al comportamiento y móviles de los otros personajes, ocupa bastante espacio. Otro tanto está cubierto por diálogos de corte breve, que, si bien prestan dinamismo al relato y proporcionan mayor perspectivismo en el trazado de caracteres dificultan, sin duda, el profundizar en ellos. Más que tres historias, en fin, son puleros esbozos que bien podrían haber sido ampliados.

5.2.2. Estructura y técnicas narrativas.

Se divide la novelita en cinco capítulos numerados y subdivididos en capitulillos nombrados con epígrafes resumidores y simbólicos.

El Cabo Feliz.

Abarca el I diez páginas distribuidas en dos partes tituladas: **Predestinación** (págs. 3-6) y **La voz del milagro** (págs. 6-12). La primera dividida a su vez en tres secuencias que sirven a la presentación del escenario principal de los hechos: "*El Cabo Feliz, en el litoral cantábrico, se llama también, Punta de las Aves*" (pág. 3) y de uno de los protagonistas masculinos, Delfín Arana. La descripción del espacio cubre las dos primeras y en ellas se da cuenta del porqué de esta doble denominación "*con ese orgullo que España tiene para bautizar sus caminos, mediante un derroche del copioso idioma y de la caliente fantasía*" (ibid) pues es lugar rocoso que sirve de refugio a aves y pescadores cuando "*ruge en la costa el temporal*" (ibid). Estas dos denominaciones no solo resultan ser simbólicas de las peculiaridades del hábitat descrito, sino que funcionan, a su vez, como "*predestinación*" del desenlace. En esta "*roca madre*" que "*ofrece [...] su regazo y su toldo*" (ibid) sólo quedará la pareja feliz. La segunda secuencia abunda en las excelencias del lugar y añade datos concretos sobre el aterrizaje en sus desiertas y extensas playas ("*diez kilómetros*") de un ave especial "... *el famoso Pájaro Amarillo tripulado por los yanquis Lefevre y Assolant, el primer avión transatlántico que tocó tierra española: 14 de junio de 1929*" (pág. 4). Antecedentes naturales e históricos connotados de modernidad del paradisíaco enclave en donde se ha terminado por construir "*un Golf Club de las Aves con su elegante chalet*" (pág. 5), donde se alojarán Delfín Arana y Lucio Madrigal. La tercera secuencia se abre con la incorporación al idílico escenario de

"Delfín Arana, un burgués macilento y huraño, un poco herido con la manía persecutoria bajo el peso de muchas ilusiones.

Se anticipa a los veraneantes y llega al chalet apenas se inaugura la temporada estival. Conoce este refugio como los pájaros y los hombres de la marina y espera hallarse allí solo, por lo menos durante las primeras semanas de junio" (pág. 5).

El apunte descriptivo permite ubicar el inicio de los acontecimientos y, con él se cierra, asimismo, esta brevísima secuencia añadiendo al trazado del neurasténico carácter de este "*burgués macilento*" su condición de "*rico, joven y vagabundo*" (pág. 6). Su búsqueda del lugar apacible permite asimismo, establecer la contraposición con otros habituales destinos de veraneo de las clases acomodadas "*... aquí llegan bañistas en nada semejantes a los de Biarritz o Deauville, por ejemplo, ni siquiera a los de San Sebastián y San Juan de Luz*". (Ibid); entre esa "*minoría rara que gusta de la naturaleza y el sosiego*" (y en sumo grado, como muestra el adelanto de su llegada) Delfín, integrado en el paisaje con el propósito de que le sea transmitida la alegría y tranquilidad que le faltan. Esta proyección ya por antítesis, ya por identificación del entorno en los personajes, es técnica frecuente en la novelística espiniana y en esta novelita, observaremos, será retomada para la justificación de situaciones y caracteres de aquí en adelante. En este sentido el paisaje, lo apuntamos en líneas anteriores, se convierte en el séptimo protagonista de la obra y trazado con perfiles bastante más precisos que los de los seis restantes.

Sigue a **Predestinación** el subcapítulo **La voz del milagro** (págs. 6-12); su título viene a resumir los dos aspectos centrales del mismo. Resulta ser el **milagro** el trasplante, piedra a piedra, de una casa solariega montañesa a estas agrestes tierras marineras. El singular edificio es descubierto por "*Delfín, el melancólico*" (pág. 6) durante su solitario paseo en una de esas tardes grises y melancólicas, también, del norte. La descripción de la "*casona*" (como las anteriores) corre a cargo de la voz narradora omnisciente, aunque situada desde la perspectiva del personaje observador.

"Se aproxima a las piedras constructoras y percibe cómo están bien maceradas por soles y aguaceros. En la fachada principal, sobre dos arcos semicirculares, hay una solana preciosa dividida por pies derechos, con rico labrado en las zapatas y el suntuoso estar. Por el costado ponentino, gran escudo, balcón y púlpito y tribuna con tajaroz.

Y crece el asombro de Delfín Arana. Aquel maderaje empedernido, las ménsulas y repisas graciosamente molduradas, el blasón de fuerte alcurnia, daban testimonio de un acendrado culto al linaje que surgía de improviso con su rancia vejez en la soledad del ribazo, por arte de hechicería.

Perplejo y curioso, el paseante rodea la casona de clásico estilo montañés, cerrada con hermetismo" (pág. 7).

Estos trazos, sólo basados en su aspecto externo, serán los primeros y últimos para la descripción de la casa. Obsérvese el deseo de precisión en los términos arquitectónicos empleados para este boceto, y sirva como muestra de otra de las constantes estilísticas de la obra espiniana, utilizadas, también, en esta

obra menor.

La voz, segunda clave del subtítulo, encargada de desvelar el milagro del inquietante edificio, es propiedad de

"una gentil muchacha de unos diez y ocho años con humilde traje campesino, fina, morena, dos trenzas oscuras a la espalda, ojos carmelitas, facciones dulces y un aire atónico frente al intruso. Pudiérase imaginar que sólo ha salido de la fantástica mansión para responder a las preguntas del mismo" (pág. 8).

La presencia de este segundo personaje da entrada a un rápido diálogo con variedad de modalidades oracionales, frecuente uso de puntos suspensivos que hacen pensar en el fácil recurso de rellenas páginas utilizadas por la *entrega decimonónica*. Con todo, el predominio de su carácter informativo-progresivo permite la cesión de la voz narradora a la gentil muchacha, excelente comunicadora, quien descubre cómo el traslado de la casa "*piedra a piedra*" (pág. 9) desde un pueblo "*Al otro lado de la marina*" (pág. 8) tiene que ver con el carácter antojadizo de la marquesa del Duero, todavía "*moza y guapa casi como su hija*" (pág. 9); Isabel de Allende, considerada "*gran partido, por su hermosura... y por sus millones*" (ibid). Quedan así las tres protagonistas presentadas y relacionadas entre ellas, aunque el mayor número de datos recaiga sobre la joven en escena, que dice llamarse "*Paulina López*" (ibid) y desempeñar el cargo de casera, junto a sus hermanos, en la finca de los marqueses de Duero. En pocas, pero significativas y correctas palabras, cuenta a Delfín Arana su orfandad²⁸, su trabajo, aptitudes y aficiones. Precisas explicaciones que llevan a su interlocutor a considerarla, por sus conocimientos de gramática, como un académico. La respuesta elocuente y a la par sencilla viene a resumir el positivo trazado de este carácter: "*He ido a la escuela y me gusta leer... No crea el señor que somos torpes en la Montaña*". (Pág. 10). La joven montañesa dulce, sencilla, y de extracción humilde, es, sin embargo, cultivada: el orgullo y la hidalguía de la montaña son capaces de superar las diferencias entre clases sociales. Se cierra la presentación de Paulita con un posible divertimento en los solitarios parajes a cargo de alguien que no es novio sino "*¿Un cortejo?*" (pág. 11). Gratamente impresionado por la gracia y belleza de la joven, Arana se despide con un hasta pronto.

Igual que sucediera con la casa, Paulita ha sido presentada de manera completa en esta secuencia. Obsérvese cómo su retrato tiene poco que ver con los de las protagonistas de las novelitas de Palacio Valdés, Pedro Mata o Manuel Bueno. Paulita (aunque del norte) es morena, vivaracha, decidida e inquieta como la cordobesa Rosarito, de **Los Contrastes electivos**.

Se cierra el capítulo I y **La voz del milagro** con una brevísima secuencia a cargo de la voz narrativa, como receptora de las reflexiones de Arana, sobre la posible conquista de Isabel de Allende:

"Millonaria y bonita -reflexiona-. Y se dice que a él todavía le queda algún millón; que sólo tiene treinta y cinco años y que no ha perdido su apostura de buen mozo; aunque le blanqueen las sienes

una miaja y el quebranto de su espíritu sea indiscutible" (pág. 12).

Precisión en la edad del neurasténico y visión pragmática de su posible futuro con Inés que no puede por menos de resultar sorprendente: de la gratísima impresión causada por la joven montañesa y sin mediar análisis, pasamos a esta otra consideración. La escasa coherencia narrativa que supone tan brusco salto se resuelve merced a una identificación entre las dos jóvenes, entre ellas y las dos palabras clave que dieron denominación al subcapítulo, enmarcadas en la tarde gris, como símbolo del estado anímico del protagonista.

"Inés de Allende le sonríe con docilidad al través de Paulita López, cuyo acento armonioso le repercute en la conciencia como la voz inefable de un milagro. Y la tarde, gris, moribundo." (ibid).

Este cuadro conjunto del trío de personajes en pro de salvar la cohesión narrativa, apunta de manera implícita a una inmovilidad social en la relación amorosa. En este sentido, los papeles quedan, desde ahora prefijados: con mayor o menor fortuna económica la relación ha de establecerse entre componentes de una misma clase social.

Los acontecimientos del **capítulo II** se sitúan en el mismo espacio, "**El Cabo Feliz**" y queda estructurado en tres subcapítulos titulados: **De Sobremesa** (págs. 13-25), **Paulita y Juan** (págs. 21-22) y **La inquietud** (págs. 22-25).

El primero es el más amplio de los tres y su nominación **De sobremesa**, alude al diálogo que mantienen Delfín Arana y otro huésped del chalet de Club del Golf de las aves. La conversación tiene lugar "*Esta misma noche, en el comedor del Club*" (pág. 13) entre dos amigos que casualmente han elegido el mismo lugar de descanso.

El nuevo personaje es Lucio Madrigal prototipo de noble arruinado y vicioso. De principio a fin su configuración es sumamente negativa: cínico, vívidor, perdulario, enfermizo, alcohólico, charlatán son calificativos a los que se le asocia. Sirva como resumen el fragmento de su incorporación a escena, en el que, además, su carácter negativo queda subrayado por la contraposición con el correcto comportamiento de su amigo:

"- ¿De modo que tú también madrugas por estos andurriales?- interroga Delfín a su compañero, un aristócrata vicioso enfermizo, de nombre Lucio Madrigal.

Era su padre un marqués de la antigua marca de Burgos, muy noble según los heráldicos abolengos. El hijo, harto, despreocupado y actual, no usa el título, porque dice que ahora "no se llevan" los blasones. Y, sin duda, por eso hace gala de un lenguaje vulgar y, con frecuencia, de proceder viles.

*Sabe Delfín que su amigo está soportando penosamente una aguda crisis económica, conoce su tendencia al **sablazo** y se pone en guardia con la íntima desazón de aquella peligrosa vecindad. Aunque él ambula por el mundo, triste y cansado, tal vez porque vivió muy deprisa, es hombre correcto, que no debe ni pide, y se reduce a gastar lo suyo con algún cuidado ahora, como*

consecuencia de un derroche anterior" (págs. 13-14).

Permite además, el diálogo, con técnicas similares a las señaladas con anterioridad (interrogativas y exclamativas, puntos suspensivos, intervenciones rápidas, frases inacabadas) subrayar y confirmar los atributos esenciales de estos dos personajes: cinismo y charlatanería, es Lucio Madrigal quien lleva el peso de la conversación, calificada significativamente como *"soliloquio"* (pág. 20) y desengaño melancólico y enfermizo -el de Arana- necesitado de curación. Sirve, asimismo, el diálogo para plantear un proyecto del que el *"vividor"* informa al *"melancólico"* para que participe en él. El proyecto no es otro que la conquista de madre e hija, planteada en términos cinegéticos, ello supone, a su vez, proporcionar la necesaria información sobre las piezas *"caza mayor"* (pág. 16) que habrán de ser conquistadas. La presentación de la marquesa del Duero (ahora con nombre y apellido) Carola Ruibayo, corre a cargo del galán viejo y al igual que él, su retrato no es demasiado positivo. Refuerza la imagen de antojadiza que proporcionó Paulita en el capítulo primero y a ella se añaden su linaje, riqueza, carácter pasional elementos todos que condicionan el *"cortejo"* del aristócrata arruinado.

"El cínico ríe y se frota las manos. Luego explica:

- La marquesa consorte del Duero, viuda de Allende, es nacida Ruibayo, de origen andaluz, hija de un cosechero de vinos, que al morir, hace poco dejó un enorme capital. Y aunque tiene Carola hermanos, es mucho lo que han repartido. Además heredó ganancias del esposo... Te aseguro que no sabe qué hacer con las pesetas. Como que dió en la manía de traer a la costa una de sus casas ilustres.

- La que han levantado ahí. Es muy hermosa.

- La he visto este invierno en pleno traslado ¡qué capricho!... Como está de luto mi dama, decide pasar el verano en esta soledad. Y aquí me tienes de ronda y conquista, dando gracias a Dios por este Club bendito que no me expone a la intemperie ". (pág. 18).

Se completa el retrato mediante el uso de una técnica de contraste, (similar a la aplicada para los dos amigos), dado el carácter antitético de madre e hija, aunque comparten las dos el atractivo físico. Descritas como *"viuda, libre, tan guapa como la hija... [...] muy gentil, algo sosa, pero linda muchacha"* (pág. 17); la contraposición en el trazado de estos dos caracteres femeninos se nos revela como recurrencia narrativa en las tres colaboraciones de Concha Espina que hemos abordado en nuestro estudio. Así, en **La Diosa nº 2**, Blanca es la hija diseñada por la novelista santanderina, en el capítulo tercero, adornada de un cúmulo de virtudes en franca oposición al carácter frívolo y casquivano de una madre a la que no llegó a conocer. También en el capítulo primero de **Cien por Cien**, la pareja protagonista en escena está constituida por Adela, mujer que se dejó seducir y por su hija, obediente e ingenua, aunque algo caprichosa. La recurrencia a esta técnica de contraste en **Nadie quiere a nadie** aparece claramente expresada en la voz del personaje charlatán:

"- Te diré. Aparte de que mi físico y mi bolsa no se prestan a la conquista de dieciocho años virginales y espléndidos, esa niña es rara, severa y metida en sí; no creo que se deje querer fácilmente. En cambio, la madre, invita a que la quieran con los ojos... y los antojos. Yo la tengo por una pasional " (págs. 19-20).

Pero son, además, esos atributos, *socialmente* no considerados positivos, destinados a la configuración del carácter de Inés de Allende los que habrán de atraer a esa otra contrafigura masculina, más que el discurso casi ininterrumpido de Lucio Madrigal. En efecto, el subcapítulo **De Sobremesa** se cierra con una expresión de Arana que resume la conversión de lo negativo en positivo. "*Inés Allende, huraña y religiosa... ¡Me gusta!*" (pág. 21). Su rareza, precisamente, ha servido como revulsivo a este personaje tocado por la abulia y el escepticismo.

Paulita y Juan dan título al segundo subcapítulo, sumamente breve. Paulita aparece sólo en el recuerdo de Delfín Arana al reflexionar sobre sus preguntas, tal vez indiscretas, de la tarde anterior sobre las Allende. El protagonismo de este fragmento recae en la presentación del sexto personaje, Juan, acompañante madrugador del insomne Arana.

"Un camarero, muy diligente, da señales de vida al poco rato, y pregunta si el señor desea alguna cosa. Es un mozo activo y servicial, que se distingue de sus compañeros por la sonrisa pronta y el gesto resplandeciente. Se llama Juan, y por el acento, aunque no muy marcado, parece andaluz". (pág. 21)

Su retrato, amén de breve, resulta bastante tópico y, rasgo curioso, es el único de los personajes que no es identificado con apellido. El brevísimo diálogo posterior confirma su origen andaluz (cordobés emigrado). No aparece ningún indicio que permita establecer su relación con Paulita, cumple, por tanto, el epígrafe **Paulita y Juan** la función de anticipar los acontecimientos, puesto que las otras dos parejas han sido ya perfiladas, y tal unión se presentará en el siguiente fragmento narrativo.

Con **La inquietud**, también breve, queda cerrado el segundo capítulo. El título no se corresponde con el ambiente natural y emocional presentado. La mañana es soleada; Paulita trae un mensaje de la marquesa, para Lucio Madrigal; Delfín Arana es testigo de esta entrega a Juan, el camarero; las miradas y gestos entre los dos jóvenes le permiten identificarlo como "*el cortejo de Paulita*". Se cierra el subcapítulo con un apunte pictórico-lírico de la joven:

"La muchacha se aleja con ingrátida lentitud. El pañuelo se le mece en los hombros, el vestido le azota los costados, el copo de las trenzas el salta en la cintura. Y adquiere su perfil en el paisaje algo de alígero y volantón, a la vez un símbolo de gracia y de inquietud. Como una nueva teoría del amor humano" (Pág. 25).

Debe de aludir esa *inquietud*, del subtítulo a ese mensaje llegado en ausencia de su perezoso destinatario, aún en la cama. Función, por consiguiente, ni siquiera anticipativa, tan sólo sugeridora.

Protagonismo del paisaje

El capítulo III queda dividido en dos partes tituladas **La voz muda** (págs. 28-30) y **Poniente** (págs. 30-35). Terminada la presentación de los personajes y el planteamiento de las tres posibles historias, vuelve a recaer el protagonismo en el paisaje, aunque, según técnica habitual en Concha Espina, éste quede integrado en aquellos.

El nuevo escenario -al que alude el primer subtítulo- corresponde al camino entre el Cabo Feliz y el pueblo de Traspueñas, y es el pretexto narrativo para su descripción, el viaje que deciden emprender los dos amigos en un "*cabriolet sport*", (pág. 26) propiedad del más acaudalado, con "*mecánico porque mis nervios no están para conducir*" (ibid). El coche como símbolo de modernidad y de desahogo económico es frecuentemente utilizado desde los años veinte en ilustraciones, canciones populares y novelas. También en las novelitas publicadas con anterioridad a ésta; (recuérdese el coche en que aparece y desaparece el hombre del gabán negro de **Un cadáver en el comedor**) pero no con la función identificadora con que se presenta en **Nadie quiere a Nadie**. Así el "*Mercedes*" de Arana se opone al coche del aristócrata un "*Citroen indecente [...] de segunda mano. Y sin chófer*". (Ibid) y en la secuencia siguiente un nuevo coche: "*el Hispano*" de Carlota, acorde con la configuración social de su propietaria. Contra lo que pudiera parecer, esta representación del progreso no entra en conflicto con la naturaleza pues ella tiene la capacidad, incluso, de acallar sus motores, obedeciendo a una orden tácita y superior. Esta fuerte llamada de la naturaleza (a ella parece aludir el subtítulo **La voz muda**) se presenta al llegar a un lugar concreto: el "*miradorio*" (pág. 28) desde donde se divisan:

"el paredón de los Picos de Europa, con el imponente rostro de Peña Vieja y el Naranjo de Bulnes; al oeste, la maravillosa ría del Escudo y sus puentes romanos, famosos vigilantes de la villa de Traspueña, histórica población linajuda" (pág. 30).

Y es este mítico y casi místico paraje "*cuya repentina quietud contribuye a sopesar el éxtasis de la Naturaleza*" (pág. 28), el lugar elegido para el encuentro: "*bajo el estatismo impresionante de los horizontes, ven nuestros caballeros detenerse un auto cerca del suyo [...] dos señoras quedan paradas y mudas junto a su coche*" (pág. 29). Observación y presentaciones de rigor y vuelta al silencio "*actitud contemplativa, casi religiosa, del grupo*" (Ibid). Las dos damas, obviamente, son madre e hija y la observación que de ellas hace Arana, (expresada a través de la voz del narrador) no hacen sino corroborar los rasgos apuntados en páginas anteriores: una rubia platino, alta, con velo, -cual cendal flotante- la otra mucho más joven, morena, destocada y cubierta con un sencillito abrigo azul.

Con el inicio del capitulillo titulado **Poniente** se deshace el hechizo del lugar que hace enmudecer a todo y todos los que a él se acercan. Alude el título a la hora del regreso -"*Al caer la tarde*"- para tomar el té en la casona trasplantada. Entre el mutismo generalizado y el momento del regreso median unas horas en las que los excursionistas deciden viajar en "*un solo coche, el "Hispano" de Carola propicio a la*

comodidad de cada uno" (pág. 30). La intimidad del interior del vehículo da paso a otro apunte descriptivo-antitético madre-hija: el "*equivoco perfume[...] gestos [...] sonrisa[...] sus pupilas metálicas y pedigüeñas; en contraste con las de Inés, que se esconden con sombrío pudor*" (pág. 32). La joven tan "*silenciosa como el paisaje*" (ibid) seduce a Delfín, quien antes del regreso estará "*enamoradoísimo de Inesita*" (pág. 34). Queda pues identificado este personaje silencioso, capaz de enamorar a primera vista, con **La voz muda** del idílico paraje. Se completa el trazado positivo de la protagonista con la descripción de rasgos físicos y, a través de ellos se proyecta, nuevamente, una imagen antitética a la de la figura materna:

"Por el entreabierto gabán se le cimbreaba frágil la cintura en un vestido blanco. Y ni una alhaja ni una cinta o adorno en los cabellos o en la ropa. Sólo una flor silvestre, medio oculta en el canesú del traje. Y los ojos garzos empañecidos por una nube de lejanía, la melena rizada y libre, las facciones muy puras, aguzadas de ensueño" (pág. 32).

Reiteraciones, en fin, que parecen encaminadas, más que al análisis del enigmático personaje, a cumplir con la preceptiva cuota de prosopografía de la protagonista, así como a reforzar el dualismo madre-hija.

La única novedad que ofrece el regreso (ha sido descrito Traspesña y apuntado "*el faro del Mar verde*", como "*ojo providencial de la sierra*" -pág. 33-) es la utilización de los dos coches el "*Hispano*" y el Mercedes descapotable "*seis cilindros*" (pág. 34), elegidos por las dos parejas en función de su edad. Queda centrado el relato en los más jóvenes y en su relación y comportamiento siguen planeando el mutismo de la joven, la admiración al paisaje, y el imposible deseo del enamorado de "*conocer el raudo sentimiento de la niña y dominarlo un segundo*" (pág. 35). La llegada, al fin, a la casona; la mirada de "*las pupilas morenas y profundas*" (ibid) semejantes a las de Paulita, de modo que "*las dos jóvenes ofrecen una semejanza, hechicera*", anuncia el paso del discurso predominantemente lírico, centrado en una percepción casi mística del paisaje ("*y sólo el pulso del motor interrumpe la sagrada calma del tremendo espectáculo*" -pág. 34-), hacia la estereotipada anagnórisis del folletín sugerida por el parecido entre las jóvenes.

Dos idilios imposibles.

El capítulo IV queda estructurado en dos partes cuyos títulos son: **Marcha nupcial** (págs. 36-40) y **Temperaturas** (págs. 41-43). Alude el primero a la próxima boda, en octubre, de Carola y Madrigal según confesión de éste al amigo. Previo al diálogo, el narrador informa del estado en que se encuentran las tres historias. En este informe no hay referencias temporales concretas pero el "*dinamismo agudo que empuja las horas en el Cabo Feliz*" (pág. 36) y que se proyecta, nuevamente, en "*las venas febriles de los enamorados*" (Ibid) parece justificar el salto de los dos días de principios de junio en que transcurrieron los tres capítulos anteriores al mes de septiembre, momento en el que se sitúan estas secuencias según se nos informará al inicio de **Temperaturas**. Para paliar la incongruencia de este ritmo febril (más llamativo por

la morosidad anterior) el capítulo se inicia con una justificación de la que se hace partícipe a los lectores *"Todo va muy de prisa en las relaciones de las tres parejas que conocemos"*. (Ibid). Significativo guiño de complicidad, (análogo al observado en Palacio Valdés) por cuanto el uso de la primera persona apelativa no es frecuente en *Nadie quiere a nadie* con clarísimo predominio del narrador omnisciente neutral.²⁹ Busca, sin duda, esta aquiescencia de los lectores, salvar la incoherencia narrativa que supone el dejar en suspenso el desarrollo de los acontecimientos subsanada a su vez, con una versión muy resumida en la que se atiende a los tres meses transcurridos entre partidos de golf, paseos por el mar o excursiones a caballo por los alrededores (*"puerto de Aliva, por el medroso desfiladero de la Hermida"*-pág. 37-). Continuada convivencia amparada por el lugar propicio al amor que ha culminado en los distintos tipos de relación del *"tríduo gentil"* (pág. 36) y que quedan asimismo resumidos por la voz narradora. Son los más constantes Paulita y Juan (contrasentido evidente, pues desaparecieron de escena en el momento en que Juan fuera presentado como camarero); los más discutidores, los *"novios maduros [...] trasnochados"*³⁰ [...] *entre arrobamientos impropios de su situación y de su edad"* (ibid); los más inseguros, la pareja de desigual edad e inquietudes, si bien Delfín parece ir conquistando a la chica que *"anda risueña junto a su galán, desconociéndose a sí misma"* (pág. 37). Tras estas aclaraciones, el diálogo (con similares técnicas a las observadas para los anteriores) entre los *"caballeros"* transmiten informaciones sobre la seguridad de Madrigal de su boda en octubre y sobre el inequívoco atractivo que Arana ejercer en Inés como muestra el cambio externo de la joven. Se insiste, nuevamente, en la escasez de recursos económicos del aristócrata y del matrimonio como salvación de su ruina; en la tristeza y el pesimismo que siguen marcando el carácter del *"melancólico"* y en la *"devoción religiosa"*³¹ de Inés. Tampoco ha cambiado la relación entre los supuestos amigos según se indica al final: *"Una risa falsa y doble corta el diálogo"* (pág. 40).

Temperaturas recoge dos nuevos diálogos. El primero entre Delfín e Inés conduce al desmentido de la boda anunciada para *"el mes que viene"*: conoce bien a su madre, es *"algo frívola"* pero no está loca como para casarse con *"el pobre Lucio Madrigal"*. (Pág. 41). El segundo tema afecta a su futura relación que queda aplazada para Madrid. Ante la insistencia quejosa de Arana la joven se autocalifica como no *"voluble"* (nueva oposición a la madre) (pág. 42) y promete: *"Si decidiera casarme, creo que sería contigo"* (pág. 41). Recoge la segunda secuencia de este subcapítulo otro diálogo entre Inés y Paulita. La voz narradora lo enmarca para informar del recatado amor de la novia que ve a Juan por la noche tras una reja *"como si aquel amor se desdoblase en la propia ciudad de los califas: nada menos pide el recato de la moza y el buen propósito del cordobés"* (ibid); así como de la relación no metafóricamente fraternal de los dos jóvenes, que pone al descubierto la sugerencia con que se cerrara el anterior capítulo. *"¡Aquel parecido maravilloso entre las dos montañesas!..."* (pág. 43) tiene su raíz en las *"veleidades"* (ibid) del Marqués del Duero sólo conocidas por Inés. En el diálogo, la promesa de Inés de ser *"madrina de casamiento"* (pág. 42) y su alegría por haber conseguido que Juan se quede como guardián del chalet: permanecerá así, incluidos

los períodos no estivales, junto a Paulita. Final sin duda adecuado para ese "*canto al amor sencillo y humilde*" con que fuera anunciado, aunque la apoteosis quedará reservada a las últimas líneas de la novelita.

El **Capítulo V** se estructura en dos subcapítulos titulados **Nubes y Vendavales** (págs. 44-51) y **Solos** (págs. 51-53). La denominación meteorológica del primero anuncia un cambio en el tiempo climático ("*sube el otoño cuesta arriba con su luna roja en el cielo y sus mareas equinocciales en la playa*". -pág. 44-) adverso para la estancia en los idílicos lugares, ahora azotados por vientos, aves despavoridas y marejadas. La más frágil a los efectos de este cambio es Carola Ruihayo, quien, precipitadamente, decide marcharse. Esta decisión preludia un diálogo entre madre e hija tenso, lleno de reconvenciones y en el que se van anudando los cabos que quedaron sueltos para dar paso al desenlace. Transmite este diálogo por una parte, el necesario final de las dos historias que han protagonizado durante el "*veraneo*" (pág. 45) y, la renuncia, está planteada en términos de sacrificio-capricho, en una prolongación más de la antitética relación materno-filial.

"...se acabó lo que se refiere a este dichoso veraneo.

-¿Entre tú y Madrigal?-interrumpe Inés, sin respeto alguno.

-Y entre tú y Delfín Arana. Si yo sacrifico mis sentimientos, ha de ser para que sacrifiques tú los tuyos... ¿O es que todo me lo exiges a mí?

- ¿Todo?... Pero, ¿a qué llamas todo?... ¿A uno de tus caprichos que por casualidad ha durado tres meses?" (pág. 45).

Por otra, las atenciones que Paulita merece ("*permite que mientras das órdenes para el viaje yo me ocupe de Paulita*" - Ibid-) como desencadenante para introducir en la conversación los antecedentes de esta joven ejemplar (igualmente opuesta a su madre).

"Y si el novio es tan bueno con dices, aconséjale a Paula que tenga formalidad.

- La tiene.

- Porque su madre... ya conoces el asunto...

- Pero no lo conoce ella, ni hay que mentarlo donde nos pueda oír.

- Creo que con esa gente no he podido conducirme con más delicadeza.

- Es que "esas cosas" se hacen bien o no se hacen. Y, tú lo has hecho perfectamente." (Pág. 46).

El eminente tono alusivo del diálogo desembocará en posibles justificaciones tanto del carácter caprichoso, voluble y frívolo de Carola, cómo de la reserva para el amor de la hija conocedora de "*esas cosas*"; sugerencia que, a su vez, permite justificar parte del título. "*¡Nadie quiere a otro!*" (pág. 46) es expresión utilizada por estas dos voces, refrendada por el específico caso familiar

"-Acuérdate: tu padre no me quiso.

- Es verdad... Tampoco tú a él.

- Pero no me tomé el desquite de sus traiciones más que... en broma" (págs. 47-48).

La completa justificación del título quedará aludida al final del diálogo: insiste la marquesa en lo absurdo de seguir en un lugar donde a partir del otoño "*¡Claro está no vive nadie!*" (pág. 48); excepto Paulita, aclara Inés; pero, para Carola, ellos ("*Paulita y Juan*") no sirven como ejemplos, son "*¡nadie!*" (ibid). Se cierra **Nubes y Vendavales** con una secuencia a cargo del narrador en donde, a manera de epílogo, se explican las reacciones y actuaciones de cuatro personajes. Primero las de Paulita, que, por estar cerca, ha oído las últimas palabras de la marquesa. Segundo las de Madrigal, quien, ante la noticia del precipitado viaje de las Allende, decide adelantar el suyo: está dolido por no haber sido avisado pero, fundamentalmente, son: "*las nubes del cielo [...] los bramidos de la marejada [...] las pocas ilusiones del pretendiente, nunca firmes ni arrogantes*" (pág. 49) lo que le hace adoptar esta decisión. Por último las de Carola e Inés, expuestas conjuntamente y enfrentadas, según la técnica recurrente observada en su tratamiento:

"Frágil y veleta, se dejó llevar como otras veces por el habilidoso talento de su hija y hasta se sintió aliviada, como si en la costa abandonase entre la bruma y la galerna aquel amago de casorio, fruto del hastío y de la soledad, pesado lastre para el espíritu endeble de tal mujer.

En cambio, la muchacha pierde allí el primer estímulo de un amor, el trasueño de una dicha apacible junto al hombre combatido y cansado que sin duda buscaba en ella el áncora de su porvenir.

La idea de asilarle con un signo de refugio y de liberación, había echado raíz en el alma fina de la joven. Su mismo temple religioso daba impulso a lo que pudiera haber de catequesis moral en semejante conquista" (pág. 50).

En esta presencia conclusiva final, se evidencia, definitivamente el pesado dualismo que lastra a estos dos personajes y que los convierte en estereotipos del mal y del bien, exentos de matizaciones que atenúen el grueso de su trazado. Bien al contrario, esta última apreciación de madre pasional y caprichosa hasta el punto de ser el principal impedimento para que la hija logre alcanzar el amor, favorece un antagonismo que al estar mediatizado por el inevitable tema amoroso-moralizante las acerca a personajes de folletín piadoso.

Canto al amor sencillo

El título de la última secuencia **Solos** remite a la soledad del escenario únicamente habitado por Paulita y Juan. Los últimos veraneantes a bordo de sus coches ("*el coche de la servidumbre y los equipajes. El "Hispano" de Carola*" -pág. 51-) van camino del puerto del Escudo. Paula "*se muestra consternada*" (pág. 52) al recordar las palabras de la marquesa que los identificaba con nadie, se cree "*disminuida, casi borrada de la humanidad*" (ibid). Pero el discurso "*enardecido*" del cordobés sobre lo poco que importan títulos, el frío o el calor, los desiertos y temporales, unido a un ceñir por la cintura a la moza "*que vibra*

con un junco en el aire", le hace olvidar su consternación. El susurro a dúo de los jóvenes, en fin, aclara el sentido del título:

"- Nena -susurra el hombre,- *figúrate que somos eso que dijo la marquesona y estamos solos en el Cabo Feliz... ¡mejor! Así podemos soñar que únicamente Nadie quiere a Nadie en los sinfines de estos caminos.*

- *Y nos quedamos por dueños del querer -balbucea Paulita.*

- *Eso mismo ¡tú y yo!.*

- *¡Sí!"* (págs. 52-53).

Juego de palabras, entre ingenuo y simbólico, que hace perder su connotación negativa a nadie al ser identificado con el armónico "*canto al amor sencillo y humilde*", según fuera anunciada **Nadie quiere a Nadie**. Final feliz, adecuado al tono lírico-sentimental que configura la novelita y al *medio* en que se ha publicado.

Pese a esta adecuación (o tal vez por ella) este final, se nos revela forzado por la escasa coherencia narrativa que supone el dotar de máximo protagonismo a dos personajes de los que se ha prescindido con demasiada frecuencia en el transcurso de los acontecimientos. Resumamos, a modo de ejemplo el sintomático tratamiento narrativo de Juan: fue presentado como joven camarero, dispuesto, servicial, en el capítulo II (**Paulita y Juan**) y como receptor de la carta enviada por la marquesa y "*cortejo*" de la joven montañesa en la secuencia siguiente, **La inquietud**. Su presentación está ayuna de otros rasgos físicos que no sean su ceceo o de inquietudes y cualidades que no tengan que ver con su oficio. Y, si en **La inquietud** ya aparece indisolublemente unido a Paula "*dúo que suena al manantío inconfundible del amor*" (pág. 25), a partir de este momento sus fugacísimas apariciones serán indirectas y siempre relacionadas con la estable relación amorosa que los dos representan. Es el caso de las escasas líneas que el narrador les dedica en **Marcha Nupcial** (pág. 36) o las referencias en **Temperaturas** a sus tópicas conversaciones nocturnas a través de una reja (pág. 42). Su esporádica y breve presencia unida en todo momento al "*idilio*" hacen, además, que este desenlace feliz esté desprovisto de todo efecto sorpresivo. De esta casi anonimía de personajes (tan importantes, sólo el final) se hace eco Bocquet (el ilustrador): ninguna de las cinco ilustraciones recoge figura. Su feliz compañera, Paulita, tan sólo aparece en la primera; goza, en este sentido, de la misma importancia gráfica que la pareja madura negativamente configurada. Frente a esta nula o escasa presencia iconográfica quedan destacadas dos figuras: la joven Inés y el melancólico Arana, omnipresencia claramente motivada por ser ellos, en especial la joven, los ejes en torno a los que giran los acontecimientos relatados en **Nadie quiere a Nadie**. La importancia, en efecto, de estos dos personajes se muestra por ser los que más espacio narrativo cubren, ya sea a través de la voz narradora o de su directa intervención en diálogos y esta mayor presencia queda, asimismo, captada por el dibujante: las dos últimas ilustraciones recogen a esta pareja, la cuarta a bordo del descapotable "*seis cilindros*" propiedad de Arana (conducido por él, no por un

mecánico) con función rememorativa: el pie "*Inesita y Delfín salen de vanguardia en el abierto "seis cilindros" (pág. 34)"* (pág. 39). La quinta y última presenta el *arrob*o del maduro galán "*y contempla Delfín a su amada (pág. 42)"* (pág. 47); su función es igualmente rememorativa, no obstante, la disposición de las figuras, acompañada de este pie parece preludiar un final feliz para esta pareja protagonista. En dos ilustraciones más aparece Arana: en la primera junto a Paulita, única presencia de este personaje femenino con pie interrogativo "*¿Vives en esta finca? (pág. 8)"* (pág. 15). En la segunda conversando con Madrigal: "*Sin él, tendrías que alojarte en Villanoble (pág. 18)"* (pág. 23) en una habitación que sólo ha sido mencionada en el texto narrativo: el comedor del *chalet*. En la ilustración central (la tercera) aparece por vez primera Inés, al lado de su madre, erguidas ambas y enmarcadas por el lateral de un coche. "*... Y dos señoras quedan paradas y mudas junto a su coche. (pág. 29)"* (pág. 31). Recoge el momento de incorporación a escena de estos dos personajes y, sintomáticamente, mientras que la marquesa desaparece para el dibujante, es constante la presencia de Inés hasta la ilustración última. La continuidad iconográfica de la protagonista queda destacada, asimismo, por ser su imagen la elegida para la cubierta: el rostro, en primer plano, de una joven de aspecto entre severo y melancólico, reproduce los rasgos con que ha sido diseñada la indiscutible, para el ilustrador, protagonista. No en vano es la que más se acerca, por sus inquietudes, independencia de criterio e inteligencia a las heroínas creadas por Concha Espina, a pesar de lo difuso e incompleto de su trazado en esta novelita.

5.3.2. Una novela larga abreviada.

En resumen, lo forzado del desenlace que acabamos de reseñar no es sino otro indicio más de un quiebro en la estructura y planteamientos narrativos, motivado por el olvido de la peculiar preceptiva de condensación de materiales que signa a la novela corta, acorde con la brevedad del espacio material disponible. Porque, si imposible, o al menos difícil, resulta el conseguir dotar de verosimilitud una historia de amor, tanto más complicado lo será si la tarea se bifurca en tres. No podemos por menos de recordar aquellas consideraciones de Benjamín Jarnés en *La Diligencia* sobre las novelas cortas "*esas de quiosco en las que apenas tienen tiempo de saludarse los amantes; en que, aún suponiendo que lleguen - precipitadamente- al epílogo más inconfesable, nunca llegan a rozar la médula de su personalidad*"³². La crítica, vertida hacia las novelas sicalípticas ³³ (no es obviamente el caso de **Nadie quiere a Nadie**), pudiera ser aplicada, con mayor fundamento incluso, a las novelitas teñidas de sentimentalidad con pretensiones psicológicas ³⁴. A estas dificultades de base, para una historia multiplicada por tres, hemos de añadir el que una de ellas la de Inés-Delfín (con probabilidad en la que su autora pensó como protagonista), por el "*neurasténico*" comportamiento de la pareja ³⁵, hubiese exigido bastantes más páginas para no quedar en mero escorzo. Recurre Concha Espina, para paliar estos obstáculos, a una técnica de identificación de personajes y situaciones basada en la repetición (como tal no progresiva) y transmitida,

esencialmente, a través de epítetos identificadores, que permiten clasificar, de manera dicotómica, a los personajes; técnica tomada de una de las manifestaciones literarias populares: el **folletín y la novela por entregas** y como tal dotada de eficacia comunicativa para un público poco exigente, aunque sea su contrapartida un tratamiento en exceso plano de personajes y acontecimientos. Ennoblecendo esta técnica de raigambre popular, la superposición (en los fragmentos descriptivos) de un tono eminentemente lírico en el que se observa un deseo de pulcritud y precisión terminológicas, encaminado a transmitir cierta dosis de complejidad. Si bien, la continuada recurrencia al paisaje, como *medio* para la expresión del estado anímico de los personajes que hemos observado en **Nadie quiere a Nadie** (técnica característica de las novelas espinianas) es en ésta, más que acierto rémora, pues mal se aviene con la concisión que exige el relato breve. Con todo, y a pesar de estos inconvenientes, en el conjunto de **La Novela de una Hora** ³⁶ esta novelita ocupa un discreto lugar por lo que se refiere al estilo, lástima que el dualismo de los personajes unido a unos planteamientos estereotipados proyecten su sombra sobre este logro.

NOTAS

1. Es frecuente encontrar como fecha de nacimiento de Concha Espina 1877 (Ángel Lacalle, Gonzalo Torrente Ballester, Eugenio García de Nora, Federico C. Sáinz de Robles); Nicolás González Ruiz y Juan Chabás retrasan, incluso, en dos años (1879) su natalicio; no obstante, la fecha aparece precisada y documentada por su partida de bautismo: "*A quince de abril de mil ochocientos sesenta y nueve, yo D. Amalio Cereceda, cura ecónomo de la Parroquia de la Catedral de esta ciudad de Santander, bauticé solemnemente en ella a Concepción Jesusa Basilisa, que nació el mismo día a las doce de su mañana. Es hija legítima de D. Víctor R. Espina, natural de Oviedo y de D^a Ascensión G. Tagle de Madrid...*" incorporada en la completa biografía realizada por su hija, Josefina de la Maza, **Vida de mi madre, Concha Espina**, Valencia Ed. Martil, 1957. Para el documento citado, vid. pág. 16. La coquetería de *quitarse años* de la abuela, sintomáticamente se hacía llamar madrina por sus nietos, parece haber sido respetada por sus estudiosos. Otra de las nebulosas biográficas de Concha Espina afectan a su situación conyugal y estado civil. El curioso cazador de estos datos podrá encontrarlos, sin demasiado esfuerzo, en esta honesta biografía, aunque, lógicamente, teñida de admiración filial.

2. Para mayor información, tanto de esta novela publicada por **Renacimiento**, en la que intervinieron Alfonso Hernández Catá, José Francés, Concha Espina y Alberto Insúa, como para **Cien por Cien**, Cfr. los Capítulos III y IV de nuestro trabajo. El nombre de la novelista santanderina aparecerá en otro galimatías colectivo de la posguerra, **Nueve Millones** (1944) ideado como guión radiofónico y emitido un año antes al de su publicación. Sus tres intervenciones en tareas colectivas la convierten en la más pertinaz de los escritores que intervinieron en estas tareas junto con José Francés, quien, con tres colaboraciones, también, es probable que actuase como coordinador en la sombra de los tres "*caprichos literarios*" en los que participó: **La tristeza del ocaso** ("*Los Contemporáneos*" - 1918); **La Diosa nº 2** (Renacimiento, s.a.) y la anteriormente citada de posguerra. Razones de antigua vecindad (Francés y C. Espina habitaron durante años en un inmueble de la calle Goya 77, actualmente 105) pudieron andar tras la colaboración conjunta en **La Diosa nº 2** y en **Nueve Millones**.

3. Tenemos otro nuevo caso de lo efímero de la fama. Una de las novelistas más leídas y estudiadas en su tiempo es hoy sólo un recuerdo: sus novelas apenas han sido reeditadas.

4. Abundantes datos sobre su extraordinario tesón para el trabajo nos proporciona Josefina de la Maza (op. cit. nota 1). Sirva, como ejemplo significativo, el que coincide con sus primeras colaboraciones a los veintidós años, en periódicos de Santiago de Chile y Valparaíso. Las adversas circunstancias personales y familiares (después de una boda relámpago y en una estancia en América para salvar una herencia del reciente marido) le hacen sentirse "más valiente que temerosa. Estaba sola con dos niños. La fidelidad y la obediencia al Sacramento la retenían junto al esposo [...] revestida de inmensa voluntad, juró mi madre desde aquella hora *"ganarse la vida"* y ganar la de sus hijos" (op. cit. págs. 51 y 54). Decisión ésta que la lleva a cambiar poesía por la prosa del artículo periodístico y que marca el inicio de un *adaptarse* pues, al decir de Cansinos-Asséns, "Ella se consideraba una obrera de la pluma y escribe donde le pagan, lo mismo en *El Debate* que en *La Libertad*" (Rafael Cansinos-Asséns, *La novela de un literato*, 3, Madrid, Alianza 3, 1995, pág. 65)

Su constancia queda, asimismo, constatada por el hecho de seguir escribiendo, a pesar de su paulatina ceguera (los primeros síntomas aparecieron hacia 1927) hasta dos días antes de morir: el artículo "Palabras" enviado con nota manuscrita "Agradeceré lo publiquen cuando buenamente puedan" será publicado el 20 de mayo de 1955, un día después de su muerte, a los 86 años.

5. Hay unanimidad en la valoración positiva, de estas dos novelas espinianas, por parte de la crítica coetánea y de la posterior, y muy en especial de *El metal de los muertos*, considerada por Eugenio G. de Nora como la obra que da "la medida máxima de su talento, Concha Espina tiene en *El metal de los muertos* (1920) *"su novela"*, la obra plena, meditada y ambiciosa" (*La Novela española contemporánea*, I, Madrid, Gredos, 1969², pág. 334). Para Gonzalo Torrente Ballester (*Panorama de la Literatura Española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1961³) "constituye su obra más granada, la revela con grandes dotes de observación y expresión" (op. cit., pág. 218). Incluso Juan Chabás, poco proclive al elogio de novelistas de "actitud reaccionaria" y "militancia franquista", admite que, a pesar de su enfoque convencional, hay "vigor en las descripciones de paisajes, acierto dramático en el planteamiento de la acción y nobleza de estilo" (*Literatura Española Contemporánea*, La Habana, Ed. Pueblo y Educación, 1974², págs. 328-329).

6. Para estas referencias y otras obras Cfr. nuestro apartado de **Bibliografía adjunta**.

7. Como relato había sido publicado un año antes, en el volumen *Ruecas de Marfil* (1917) y en el nº 67 de *La novela corta* en este mismo año.

8. El premio tripartito fue bastante polémico. De ello hay testimonio por la "Carta abierta" que Concha Espina utilizó en su defensa (J. de la Maza, op. cit., pág. 125) y en la que expresaba su renuncia al premio y a su importe, destinándolo a la suscripción abierta para el monumento a Cervantes. Otro de los ganadores, Fernández Flórez, con motivo de la entrega de *Aurora de España* para la *Novela de Hoy* (22 abril 1927) y en su papel de presentador "A propósito de Concha Espina", aprovecha la oportunidad para dar respuesta a los "frecuentes y no siempre discretos comentarios de los periódicos" pues "Muy pocos individuos de nuestra canibalesca tribu literaria admitirán sin extrañeza que yo profese a Concha Espina y a Pérez de Ayala un afecto y una admiración resistente a los ácidos de todos los premios disputables". La razón es de gratitud, porque "-siendo yo un recién llegado a Madrid, casi un desconocido- Concha Espina defendió, como jurado, mi novela *Volvoreta* y Pérez de Ayala [...] me adjudicó el premio" (op. cit. págs. 5 y 6).

9. También esta propuesta tuvo sus anécdotas. Según artículo de González Ruano, Concha Espina había solicitado, por ella misma, le fuera concedido el premio de la Academia Sueca. El audaz periodista en entrevista posterior a la escritora, publicada en *El Heraldo de Madrid*, 19 de octubre

de 1928, será el encargado de deshacer el error (Cfr. Mauro Fría Lagoni, **Concha Espina y sus críticos**, Toulouse, Figarola Maurín, 1929, págs. 74-78). En estas declaraciones expresa la entrevistada cómo desde 1922 su nombre, año tras año, es candidato al Nobel desde que **La Esfinge Maragata** y **El metal de los muertos** despertaran interés fuera de España, según prueba la traducción a diversos idiomas, entre ellos el sueco. También Cansinos-Asséns da noticia de la obsesión en estos años, de los escritores españoles (no sólo de Concha Espina recordemos el caso Palacio Valdés) por conseguir el prestigioso galardón (vid. op. cit. págs. 87-89). El premio, al fin, vino a recaer en Grazia Deledda, novelista siciliana con la que más de una vez fue comparada Concha Espina por el aliento social de sus dos principales novelas.

10. Cfr. Josefina de la Maza, op. cit. págs. 30-32 y 158-159.

11. No aparece especificado en qué consistía el encargo del rey de España hecho a Concha Espina, en su viaje americano (vid. op. cit. nota anterior, págs. 164-188).

12. Añadiremos otro dato que avala su prestigio como novelista. En foto de la Librería Fernando Fe de la madrileña Puerta del Sol, insertado en el catálogo de la todopoderosa CIAP (1929), aparece anunciada en la fachada "**ESPINA LA VIRGEN PRUDENTE 5 PTS**"

13. Noticia de estas colaboraciones nos da Cansinos-Asséns (op. cit. pág. 194-195) quien dice actuar como mediador para que deje de colaborar en **La Nación**. La respuesta de Concha Espina se cifra en que la literatura nada tiene que ver con la política. A pesar de la amistad y admiración que el crítico sevillano profesa a la novelista hace la siguiente reflexión: "*Colaborar en el órgano de la Dictadura no es en el fondo, cuestión de ideas sino de dignidad y buen gusto. Ningún escritor verdaderamente digno puede simpatizar en modo alguno con un régimen de fuerza, que es la negación de la dignidad humana*" (op. cit. pág. 195).

14. Ibid. op. cit. nota anterior. Fue Cansinos-Asséns el embajador de Concha Espina para sus colaboraciones en **La Libertad** a ellas accedió pese a estar pagadas bastante peor (25 pesetas) que las de **El Debate** (100 pesetas). Solventó el escaso emolumento con la reducción espacial de sus artículos.

15. "**El Porteño**, chiquito y humilde, quiso pagar con tal esplendidez la colaboración de la niña poeta, que el éxito de aquella salida por el campo crematístico de las musas me alentó al través de muchos periódicos del mundo..." (Josefina de la Maza, op. cit., pág. 51).

16. Llega Concha Espina dispuesta a la conquista de Madrid en 1908. Son sus bienes (según testimonio de su hija) una novela sin publicar: **La niña Luzmela**, cuatro hijos y una sortija de esmeralda y brillantes vendida a cambio de dos mil pesetas. Con ellas y tres de sus hijos (Ramón, estaba en Sudamérica) emprende la hazaña. (Vid. Josefina de la Maza, págs. 83-86).

17. En 1917 **La Ronda de los Galanes**, junto a **El Jayón y Naves en el mar**, será editada por Renacimiento con el título genérico de **Ruecas de Marfil**.

18. Aurora de España, nombre de su protagonista, será reeditada con un nuevo título, **La Virgen Prudente**, por la editorial de la novelista, Renacimiento, en 1929.

19. **Huerto de rosas y Marcha Nupcial** serán incluidas en el volumen de cuentos titulado **Copa de horizontes** CIAP, 1930.

20. Cada una a su manera son dos mujeres luchadoras y emblemáticas para su época. De las dos nos proporciona Cansinos-Asséns, una semblanza bastante amable como contertulio de ellas: los miércoles de Colombine, los viernes de Concha Espina. Distintos son los visitantes salvo Cansinos-

Asséns como corresponde a las distintas concepciones del mundo de las anfitrionas; sin embargo, hay momentos en que tales fronteras ideológicas parecen diluirse. Es el caso de un diálogo entre Halma Angélico (seudónimo), la uruguaya Luisa Luisi y Concha Espina; el tema: la queja por la inexistencia del divorcio en España y la imposibilidad, si lo hubiera, de que se pudieran acoger a él los católicos. Respuesta de Concha Espina: "*La Iglesia transige cuando hay dinero por medio... Vean ustedes el caso reciente de Marconi [...] si hubiese divorcio legal, yo sería la primera en acogerme a él...*"

Yo la miro asombrado... ¿Es Concha Espina o Colombine la que habla? "(op. cit. pág. 313).

21. Publicado en Madrid, Imp. G. Hernández y Galo Sáez. Pudiera ser que Cansinos-Asséns lo hubiese elaborado para la editorial madrileña Renacimiento. Testimonio de este proyecto aparece en el volumen 2 de **Las memorias de un Literato 1914-1923** (Madrid, Alianza 3, 1985). Habla Ricardo León como director de la editorial (quizá para acallar la reclamación sobre liquidaciones realizada por Concha Espina): "*Tenemos pensado hacer unos folletos de propaganda, estudiando la labor de nuestros autores, y yo quería saber si a usted le gustaría hacer el de Concha Espina [...]. Yo acepto encantado, pues admiro sinceramente a la escritora montañesa*". (Op. cit. pág. 298). El folleto se convirtió en un volumen de cerca de 276 páginas; cambió el sello editorial, pero la admiración a la obra de la escritora montañesa permanece.

22. Mauro Fría Lagoni, op. cit. nota 9.

23. Hemos de precisar una de las excepciones a la exclusiva de C. Espina para Renacimiento: **El príncipe del Cantar (Novelas y Cuentos)** se publica en Toulouse, Ed. Figarola Maurín, 1929. La misma editorial y fecha que la recopilación y comentarios de Mauro Fría Lagoni, citados en nota anterior. Coinciden, asimismo, con los momentos (1928) de apoyo de la Academia Francesa con vistas a su promoción al premio Nobel.

24. Cfr. **Catálogo General CIAP Renacimiento**, Mundo Latino, 1929. Una de las ilustraciones recoge esta fachada, Zamacois con **Los vivos muertos** a 5 pts, completa el reclamo de famosos. Quedan reseñados en este catálogo, dieciocho títulos con su correspondiente precio: cuatro y cinco pesetas. Va precedida esta información de fragmentos, en los que personalidades españolas (Antonio Maura, Santiago Ramón y Cajal, Víctor Catalá) y extranjeras (Jaime Fitzmaurice-Kelly-Londres; Max Nordau -París- y Selma Lagerlof -Suecia-) valoran positivamente relatos y novelas de la escritora. De hecho la primera obra del listado es una recopilación de artículos: "**Espina (Concha). De su obra literaria al través de la crítica universal...** 4,00" (Op. cit. pág. 161).

25. La otra colección burguesa en la que Concha Espina podía haber colaborado fue **Los trece** (1933). Sin embargo, un antiguo recelo hacia su director, "**El Caballero Audaz**", por el tono excesivamente galante de su obra y actuaciones (constancia de los reparos de la novelista al tal **Caballero** hay en el relato de la entrevista realizada para **La Esfera** en su casa y en presencia de su hija. Cfr. **Vida de mi madre...** op. cit. págs. 129-131) no parece fuera favorable a la participación en esta empresa.

26. Con **Retaguardia Esclavitud y Libertad (diario de una prisionera)-1938-y, Las alas invencibles** (1940), escritas en su refugio de Luzmela durante la guerra civil, rendirá tributo de admiración y odio a los vencedores y vencidos (respectivamente) de la guerra civil. Sigue en esto los pasos de Fernández Flórez, Emilio Carrere, Francisco Camba y López de Haro o Tomás Borrás, por hacer referencia a colaboradores de **La Novela de una Hora**. En los años de posguerra y hasta su muerte seguirá escribiendo; un total de quince títulos entre biografías, novelas, cuentos, teatro, obras en verso y dos epistolarios, centrados en Antonio Machado-Guimar y Marcelino Menéndez Pelayo-Conchita (vid. Josefina de la Maza, op. cit. págs. 230-231). Ninguna comparable con **La esfinge Maragata** o **El metal de los muertos**. Pese a ello, en el yermo literario de la posguerra, continúa siendo figura prestigiosa de las letras españolas; sirva con muestra su elección como Reina de la fiesta

en "homenaje a los Juegos Florales celebrados el 21 de marzo de 1952, como a una vida gloriosa, la eminente escritora Concha Espina" (Vid. el programa de estos juegos, insertado por Meliano Peraile, *Lo que fuera mejor nunca haber visto. Memorias 1939-1955*, Eds. Libertarias, 1991, pág. 177).

27. Las páginas 50-51 de este *primer número* sirvieron como "*Explicación de los Editores*" a la novela escrita por distintos autores que cada semana sería publicada tras la novelita, correspondiente. En este proyecto, recordemos, en el que participarían "los mejores novelistas de España", es decir, los colaboradores de *La novela de una Hora*, se cede el primer puesto a la única colaboradora.

28. El papel de joven huérfana es uno de los tópicos melodramáticos del folletín, no obstante la gracilidad de este personaje ahuyenta a este fantasma, presente, sin embargo, en otra colaboración de Concha Espina ya estudiada: el capítulo tercero de *La Diosa nº 2*. Blanca, está marcada por una orfandad que con su fortaleza ha logrado superar.

29. Tan solo en una ocasión anterior, ante el mirador sobre el Naranjo de Bulnes, se utiliza el nosotros integrador: "*nuestros caballeros*" tuvieron la fortuna de que el coche de ellas, aparcase junto al suyo. El uso del nosotros en estas condiciones de vértigo final de los acontecimientos, lo observamos también en *Los Contrastes electivos* con el mismo tono y finalidad.

30. Obsérvese la reiterada adjetivación descalificadora aplicada a estos dos personajes antagónicos del bien.

31. La joven retraída, callada, ensoñadora, identificada con iguales atributos de idílicos parajes de la naturaleza es vista ahora por un personaje antagónico, Lucio Madrigal, como mujer fiel por sus convicciones religiosas: "*su devoción religiosa parece de buena ley. Yo todavía confío en ese divino resorte de las mujeres[...] no te engaña en lo que te concede*" (pág. 38). Resulta sintomático que sea en Inés, la más completa de las mujeres, más que presentadas, sugeridas, en donde se proyecten unas inquietudes religiosas que incluso hacen hablar sobre sus planes de entrar en un convento, al modo de una moderna doña Inés que había de superar la seducción de un don Juan-Delfín, escasamente donjuanesco. La conformación de este carácter femenino positivo sustentado en la bonomía, independencia y religiosidad remite a ese otro de *La Diosa nº 2*, Blanca, al que hemos aludido anteriormente por ser, igual que Inés, contrafigura de una negativa imagen materna. En esta oposición a la madre no hay huella autobiográfica (Concha Espina admiraba a doña Ascensión Tagle) pero sí la hay en el sentimiento religioso interiorizado y repetido en sus figuras femeninas, tan similares la vivencia de la religiosidad en su autora: mujer de profundas convicciones religiosas pero no beata, al decir de sus más cercanos biógrafos.

32. De este relato de Benjamín Jarnés, incluido en el volumen colectivo *Las 7 Virtudes* nos hemos ocupado en el *Capítulo III* de nuestro trabajo, a él remitimos

33. Comparte Concha Espina con Jarnés su aversión por la novela y los novelistas sicalípticos. Sus declaraciones recogidas por Alberto Guillén, aunque sin duda magnificadas, son bien significativas al respecto. "*Todos siguen a Trigo sin tener la raíz de novelista que tenía Trigo, y explotando tan sólo los alcoholes de uno de los pecados capitales. ¿Me comprende usted?*"

- *Demasiado, demasiado; siga usted. - Es la aclimatación del novelín francés hecho para lupanar. Una cosa fácil de vender, hecha para la masa, para el apetito grosero de la masa. Pero esto, no quita que Francés se haga endiosar por la camarilla de poetillas de La Esfera y que los domingos reciba en su casa su ración de incienso inevitable. Pero esto no lo diga usted. Francés es mi amigo; vive en mi misma casa*" (Vid. *La Linterna de Diógenes*, Madrid, Ed. América, 1921, págs. 159-160). En este "*todos*" incluye a algunos de los "*convertidos*" que serán compañeros de colaboración quince años más tarde en *La Novela de una Hora*: Insúa, López de Haro, Zamacois y "*un Mata que*

me mata" (ibid, pág. 159). En cuanto a su vecino, Francés, será el factotum unos años más tarde (1930) del ingenio colectivo (**La Diosa nº 2**) solicitado precisamente por **La Esfera**, aunque publicado, finalmente, por **Renacimiento**.

34. Casos de las novelitas estudiadas de Pedro Mata y Manuel Bueno, presuntamente conformadas como profundos análisis de conflictos sentimentales.

35. Coincide la configuración de esta pareja por la diferencia de edad con Cienfuegos-Blanca de **La Diosa nº 2**, a ella hemos aludido -a su capítulo tercero, obra de Concha Espina -por la cercanía de la protagonista (en lo positivo de su trazado, opuesto a la figura materna) con Inés. Los cerca de cuarenta años del matemático de la novela colectiva se corresponde con los 35 de Delfín Arana. Los dos personajes masculinos tienen "*las sienes plateadas*" y la distante edad con relación a las jóvenes, en ninguno de los casos se presenta como obstáculo para la conquista amorosa. Antes bien, parece responder a una costumbre social comúnmente aceptada.

36. Según nuestros datos: **Nadie quiere a Nadie** no ha vuelto a ser editada, es además la séptima de las novelas inéditas de Concha Espina destinada a colecciones populares, carácter terminal, compartido con Palacio Valdés, Pedro Mata y Manuel Bueno.

ABRIR VOLUMEN II





ABRIR VOLUMEN I

MARÍA ASUNCIÓN GALINDO ALONSO

LA NOVELA DE UNA HORA

TESIS DOCTORAL

Director: Dr. D. GONZALO SANTONJA GÓMEZ

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA**

Septiembre, 1996.

MARÍA ASUNCIÓN GALINDO ALONSO

LA NOVELA DE UNA HORA

Volumen II

6.1. EDUARDO ZAMACOIS.

En el número seis de **La Novela de una Hora**, correspondiente al 10 de abril de 1936, se publica el relato inédito de Eduardo Zamacois (Pinar del Río, Cuba, 1873-Buenos Aires 1971) **Los que se van piden perdón**. Anunciado e incluido en la nómina de colaboradores de la revista su nombre quedó adscrito a ella desde el segundo número, en tanto que autor del capítulo segundo de **Cien por Cien**. Comparte, recordemos, este número con W. Fernández Flórez y fue continuador, en la **Novela Multiplicada**, de Concha Espina, participación ésta que sitúa en destacado lugar a uno de los novelistas españoles más emblemáticos del primer tercio de siglo. Sorprende, sin embargo, dada su indudable representatividad, que **Editores Reunidos** no reservara uno de los primeros números para la publicación de su novela corta; cauta posposición que pudo obedecer, bien al retraso en la entrega del inédito bien a la intención de dejar plenamente configurado el proyecto ideológico de la empresa promotora. La primera de las hipótesis podría sustentarse en la coincidencia de estas fechas con una época de cierto vacío creativo¹; no obstante, su anterior colaboración para el ingenio literario colectivo, así como su facilidad para componer una novela corta (unos quince días) hacen que tal hipótesis carezca de demasiado fundamento. Más probable nos parece que la tardía incorporación de Zamacois al catálogo de **La Novela de una Hora** responda a un compás de espera adecuado a la conformación ideológica que con ella se pretendía. Observemos, en este sentido, cómo a diferencia de sus predecesores (Mata y Bueno, esencialmente), en el fundador de **El Cuento Semanal**, es perceptible sólo un cambio que afecta a su trayectoria novelesca: lo galante-erótico, marca de sus primeras novelas, evoluciona hacia contenidos cercanos al realismo social.² En ningún momento se nos ofrece el afán justificativo y de arrepentimiento sobre actitudes del pasado (Mata) o evolución hacia opciones ideológicas sumamente conservadoras (Bueno). En definitiva, la imagen pública del "*impenitente gozador de la vida*"³ que era y siguió siendo Zamacois mal se podía avenir con la línea moralizadora que subyace en el proyecto popular de **Editores Reunidos**. Si a este condicionamiento sumamos la ausencia de galardones a su obra novelesca (uno de los soportes del prestigio de los novelistas que lo precedieron) tendremos la cabal explicación del lugar no demasiado privilegiado que su novelita ocupa. De otra parte, la falta de reconocimiento oficial que los premios conllevan aparece indisolublemente unido a su inquieto carácter que, periódicamente, lo llevaba a ausentarse de nuestro país: vida bohemia y errante, poco propicia al cabildeo literario. Permítasenos resumir estos decisivos aspectos de su personalidad con sus palabras:

*"Blanca Valoris⁴ me conocía mejor que mi padre. Yo no apetecía riquezas ni honores. Yo husmeaba aventuras, buscaba vida. Pero hasta que ella no me lo dijo no lo supe. Yo esperaba un suceso que transformara mis costumbres; algo fuerte que me sacase de mí mismo, que me liberase de aquella tristeza -sombra desalentadora, muda, tejido por las arañas del remordimiento y del fastidio- que nunca me dejó ser completamente dichoso, y que en mi senectud todavía me acompaña"*⁵.

La Novela Corta



LOS ULTIMOS
CAPITULOS

por Eduardo Zamacois

5 cts.

Cubierta correspondiente al n° 14, 15 de abril, 1916.

aunque referidas a la preparación para su segundo viaje a América (1916)⁶, bien pueden ser aplicados, tanto a su escasa apetencia de laureles oficiales como a su inveterada propensión a la búsqueda de la aventura. En otro momento de sus **Memorias**, aludiendo a la descripción realizada por Julio Cejador en **Historia de la Lengua y Literatura Castellana** sobre "*su genio independiente y solitario*", abunda en este rasgo de su carácter que lo privó de premios literarios:

*"Aunque enamorado de la gloria, nunca concurría a ningún certamen, ni pensé jamás en alcanzar el Premio Nobel⁷, ni solicité el honor de figurar en las Enciclopedias. Retraimiento que no achaco a timidez, ni a orgullo, sino al intocable respeto que me debo a mí mismo"*⁸

Ahora bien, la ausencia de estos reconocimientos oficiales, no resulta impedimento para una popularidad que fue forjándose desde finales de siglo y se prolongará hasta 1936. Al decir de Sáinz de Robles: "*Hasta 1936 la fama popular de Zamacois fue grande y segura. Fama que debió tanto a sus novelas como a su personalidad*"⁹. El inicio de esta fama se corresponde con sus colaboraciones en periódicos y revistas, plataforma de aprendizaje que unida a su carácter inquieto y emprendedor dará como resultado la fundación de una serie de publicaciones periódicas, entre ellas una decisiva: **El Cuento Semanal**, que afianza su fama y favorece la de un nutrido grupo de sus coetáneos. Su primer artículo lo publicó a los diecisiete años en el diario madrileño **El Globo**¹⁰. A él siguen los de revistas minoritarias radicales, de **Los Dominicales del Libre Pensamiento** a **El Motín**, dirigido por José NaKens¹¹. Forma parte del consejo de redacción de **La democracia social**, constituido por los que serán fundadores de la revista **Germinal** en 1897 (Ernesto Bark, Ricardo Fuentes, Palomero, Manuel Paso, Delorme y Miguel Sawa). En este mismo año, los componentes del grupo director del periódico citado pasan a formar parte del diario republicano **El País**, bajo la dirección de Joaquín Dicenta. Artículos menos radicales serán publicados en años sucesivos en la revista **Nuevo Mundo** y en los diarios **La Correspondencia de España**, **El Liberal**, **La Tribuna** (crónicas de guerra, enviadas desde Berlín)¹² y **Los Lunes del Imparcial**.

Su trayectoria como empresario relacionada con publicaciones periódicas ofrece un inicio y final exitosos, jalonados por la creación de efímeras empresas. La primera de duradera existencia fue el semanario barcelonés **Vida Galante** "*que escandalizaba a los borregos de entonces y gozó de vida larga y próspera*"¹³. En las efímeras se asocia con Eduardo de Barriobero y Joaquín Segura, para la fundación de un semanario radical, **El Escándalo**. Sigue a éste otro proyecto como impresor (el capital: dos mil pesetas prestadas por su madre) que hace posible la salida de **El Libre examen** -semanario ultraizquierdista, ideado por Carlos Chfés-; de **La justicia** -diario republicano- y del **Extraordinario del Liberal imparcial**, publicación semiclandestina una y otra vez secuestrada. La imprenta, pensada a imitación de Balzac, tampoco tuvo vida prolongada.¹⁴

Se corresponden estas iniciativas con los años de bohemia madrileña de los que da cuenta Antonio Espina. Sitúa, recordemos, a Zamacois, en compañía de los dos cofundadores del primer semanario citado

y de Ernesto Bark, en el Café de la Luna, espacio que les servía -a modo de despacho- para fraguar "*revistas literarias y alguna política, todas de corta vida*" ¹⁵ ; preludio, sin embargo, de otros proyectos de publicaciones periódicas signados por el éxito: **El Cuento Semanal** (1907) y **Los Contemporáneos** (1909). Del papel de Zamacois en estas revistas, así como de su importancia para la aclimatación en España de la novela corta popular (modelo seguido con variantes por las colecciones editadas hasta 1936) nos hemos ocupado en el capítulo primero de nuestro trabajo; insistamos ahora tan sólo en cómo este decisivo papel de inaugurador del género parece ser obviado por **Editores Reunidos**.¹⁶

Otro de los índices de su popularidad viene dado por sus colaboraciones tanto para las dos revistas fundadas por él, como para sus continuadoras. La abundancia de títulos nos ha determinado a reseñarlas atendiendo sólo a casos excepcionales significativos. Abundante, y continuada es su presencia en este medio popular: doscientos cincuenta y un títulos¹⁷ distribuidos en las colecciones madrileñas de mayor entidad y -fenómeno infrecuente- en una colección valenciana: **La Novela con regalo**. Tres novelitas para **El Cuento Semanal**, hábilmente espaciadas y (nº 4 en 1907; nºs. 60 y 97 en 1908). Para la segunda revista, también fundada por él, **Los Contemporáneos**, -contabilizadas por Granjel- un total de once; solo hemos podido constatar cuatro: tres en 1909 (nºs. 25, 39, 53) y otro en 1913, **Manejo de Cuentos**, año de reformas en la revista; entre otras de su nombre ¹⁸ , para dar cumplida muestra de los considerados como maestros: Zamacois queda asociado a esta categoría magistral. En este mismo año, otro inédito para **El libro popular** (nº 11). Dos para **La novela corta** (nº 14, 1916; nº 66, 1917); otros dos (nºs. 2 y 3), en 1917, para la revista valenciana citada; cuatro para **La novela semanal: Memorias de un vagón de ferrocarril** para sus primeros números (nº 3, 1912), otro inédito en este mismo año (nº 26) y dos en los siguientes **Horas Locas** ¹⁹ 1922 y el nº 81 en 1923). A partir de 1922 inicia sus colaboraciones para las revistas de Artemio Precioso: un total de diecisiete títulos, distribuidos entre 1923 (nº 26, **Una mujer espiritual**) al nº 332 (1928) para **La Novela de Hoy**; a ellos se añaden dos para **La novela de Noche** (nºs. 7 y 12, 1924). Autor, por tanto, de los contratados en *exclusiva*, según prueba, primero, la abundancia de títulos publicados y segundo, la ausencia de su firma en otras revistas durante los años en los que el mecenas albacetense estuvo a cargo de las mencionadas colecciones sintomáticamente sólo será roto este carácter exclusivo en su inicio (**El marido no quiere**, nº 81, 1923, en **La Novela Semanal**) y en 1928 (fecha en que Artemio Precioso -7 de Septiembre, nº 330- cesa en la dirección de **La Novela de Hoy**). Aparece su firma, (en este año de crisis para el creador de los privilegiados contratos en exclusiva) en **La Novela Mundial** revista a la que cede tres títulos no inéditos, una prueba más (caso análogo al indicado en P. Mata) de su indudable popularidad. Son sus títulos el recién citado de **La Novela Semanal: Astucias de mujer**; nº 118, previamente publicado (1924) en **La Novela de noche** y **Vicente Blasco Ibáñez**, nº extraordinario, en 1928, de **La Novela Mundial** editado, con anterioridad, en la serie **Mis contemporáneos I** (1910). Sus colaboraciones durante este año, preludio del declive de las colecciones populares, se completan con **El**

folletín en el nº 4 de **Los Novelistas**.

Sigue a esta abundante producción de novelas cortas, una época de vacío que viene a coincidir con la anunciada decadencia del género ²⁰ y con un nuevo viaje a América y Europa. ²¹ Reaparece su firma en **Los 13** (1933) revista que le reserva el honor de publicarle un inédito en su primer número -**Más fuerte que el ridículo**- como homenaje y prueba de agradecimiento al inventor del *modelo popular*, que hizo posible la existencia de las colecciones que siguieron a **El Cuento Semanal** y **Los Contemporáneos** ²². Sus colaboraciones para colecciones de quiosco finalizan con **Los que se van piden perdón**, publicada en **La Novela de Una hora**, de la que nos ocuparemos en las siguientes páginas.

Otro de los soportes de su fama se cifra en su amplia producción de novelas extensas. Desde 1896 a 1935 publica unos veintitrés títulos ²³ y a ellos han de sumarse doce volúmenes, en los que se incluyen buena parte de los relatos breves editados en distintas colecciones; más las obras que recogen momentos autobiográficos, crítica literaria o experiencias y anécdotas de sus viajes.²⁴ Establece el propio Zamacois tres épocas en su novelística denominadas: **Novelas de la primera época** (las escritas hasta 1910), calificadas como pasionales; **Novelas de la segunda época** (1910-1923), en un momento de "*indecisión o transición*" en el que el sentimiento amoroso me preocupa menos, y me aventuré por los pagos del misterio y la ironía" ²⁵ y **Novelas de la tercera época** (1927-1935), conceptuadas como "*novelas de ambiente social*". La distinción de estos tres momentos responde a una clara evolución que afecta al tratamiento de temas más que al de estructuras novelescas propiamente dichas. Las de su primera época permiten considerarlo como pionero de la novela erótica española de principios de siglo: "*primer literato a quien se le adjudicó el calificativo de galante [...] habría llegado a ser la primera figura de la literatura amorosa si no hubiera surgido Felipe Trigo*". Corresponden estas apreciaciones a uno de sus coetáneos, Carlos Fortuny, emitidas hacia 1930 en **La ola verde**, volumen antológico de autores y novelas eróticas. La presentación de Fortuny finaliza con una breve exposición que atiende al carácter evolutivo de las novelas de Zamacois, basado en la adecuación a los nuevos gustos del público:

"... cuando aquellas novelérfas de Zamacois, que hace treinta años constituían el acicate morboso de los aficionados a los manjares excitantes, empezaron a parecer infantiles al público, Eduardo Zamacois adoptó el excelente acuerdo de evolucionar, y a su primera época de escritor galante, cantor del demi-monde y cultivador de una pornografía al chantilly, sucedió el Zamacois del día, que se preocupa de problemas sociales, de temas de la raza, y cuando aborda una escena amorosa que pudiéramos llamar naturalista, se produce distintamente del Zamacois de la juventud. Hoy, la sazónada madurez de Zamacois, le mantiene a tranquilizadora distancia de la pornografía".²⁶

Ponen de manifiesto estas palabras como el pionero, en lo "galante", y en ese medio peculiar de acercamiento al público que suponen las colecciones de novelas breves, precedió también a sus coetáneos en un saber escapar de los encorsetados esquemas erótico-galantes. Significativas resultan, en este sentido,

las reiteradas planchas incorporadas, tanto en las obras editadas por Renacimiento, como en las de **La Novela de Hoy** con aclaraciones (por parte de la editora y del autor) que pasamos a transcribir -pese a su amplitud- pues sirven de resumen, por una parte, a esa voluntad de cambio; de otra, dan cuenta de la fiel adscripción de Zamacois a sellos editoriales:

"... la "Advertencia" que insertamos a continuación, suscrita por el mismo Zamacois, y a la que remitimos a lectores y libreros:

DECLARACIÓN INDISPENSABLE

*Mis doce o quince primeros libros: **La enferma**, **Punto-Negro**, **El seductor**, **Duelo a muerte**, etc., fueron escritos y vendidos a precios irrisorios a la Casa editorial Sopena, la cual, después de veinte años, continúa publicándolos con los mismos errores, y envueltos en los mismos deplorables andrajos literarios con que aparecieron.*

Pero yo, persuadido de que no merecían este mal trato, acudí a corregirlos, y tan honrada y perseverante aplicación puse en ello, que casi "he vuelto a escribirlos".

*De consiguiente, la única edición que me atrevo a recomendar a mis lectores es esta de **RENACIMIENTO**. Todas las anteriores -especialmente aquellas de la Casa editorial Sopena- son execrables, y únicamente merecen olvido. Yo no las reconozco; no las autorizo; yo no escribiré jamás sobre la primera página de esos volúmenes una dedicatoria...*

Por rescatar los millares de ejemplares que de esas ediciones se han vendido daría el autor su mano derecha...

Eduardo ZAMACOIS"

Febrero, 1923.

Tal fidelidad puede ser comprobada, amén de en este texto, en nuestra bibliografía adjunta: hasta 1910 fue su editor el barcelonés **Sopena** (uno de los veteranos editores que rechazó el proyecto de **El Cuento Semanal**); a partir de esta fecha, la prestigiosa **Renacimiento** lo incluye entre sus autores exclusivos y en ella seguirá publicando hasta el momento de ser arrastrada por la suspensión de pagos de la CIAP. En consideración del propio autor: su vida renació con Renacimiento. Añadiremos sólo dos datos más que apuntan inequívocamente al mantenimiento de su popularidad en los años treinta: la colección de la CIAP, **El Libro para todos** (en su catálogo aparecen obras de cuatro autores, salvo Bueno, precedentes en **La Novela de una Hora** no se trata, lógicamente, de simple coincidencia) reedita **Memorias de un vagón de ferrocarril**. Novela publicada por **Renacimiento** en 1922 con versión resumida previa en **La Novela Semanal**. Segundo, un reclamo publicitario en la fachada de la **Librería** fe de la madrileña Puerta del Sol, anuncia su novela **Los vivos muertos**, al precio de cinco pesetas,²⁷ precede, en este anuncio, su nombre y obra a los de Concha Espina.

En el inquieto, innovador, prolífico y popular novelista del primer tercio de siglo, se empieza a apreciar un descenso de su labor creativa hacia los primeros años de los treinta, en su haber solo cuatro

títulos: dos novelas largas, **El delito de todos** (1933) y **La antorcha apagada** (1935) y dos breves, las publicadas en **Los 13** y en nuestra colección; en 1938 dará a la imprenta su última novela **El asedio de Madrid** ²⁸ editada en Barcelona. La guerra civil, como en tantos otros escritores, cercenó futuros proyectos literarios, entre ellos la continuación de la serie iniciada con **Las Raíces**. Durante su exilio en Cuba, México, Nueva York y Buenos Aires, continúa colaborando en distintos periódicos, trabaja para el cine norteamericano, elabora **Novelas Radiales** (denominados así por su medio de difusión, la radio ²⁹), traduce para **Reader's Digest** y redacta sus memorias: **Un hombre que se va....**, documento básico para reconstruir su biobibliografía, publicadas en Buenos Aires en 1964 ³⁰.

La guerra civil y el exilio, desgraciadamente, no solo interrumpieron su tarea novelesca, sino que propiciaron el olvido de un eslabón imprescindible para entender y explicar la producción novelesca del primer tercio de nuestro siglo, hasta el límite de anticipar su muerte (Buenos Aires, 1971) en nada menos que diecisiete años ³¹. Fue rescatado de este olvido por Federico Sáinz de Robles, entusiasta paladín de **Los promocionistas** -con Eduardo Zamacois a la cabeza- en su historia de la literatura, diccionario, antología y ensayos, en los que aborda el estudio de los autores y publicaciones que contribuyeron al espectacular despliegue narrativo y editorial de los primeros decenios del siglo XX. Además compuso un amplio prólogo para la única reedición de posguerra de cierta importancia de la obra de Zamacois; el volumen **Obras Selectas** (1959) que incluye las novelas: **Las raíces**, **Los vivos muertos**, **El delito de todos**, **Memorias de un vagón de ferrocarril**, **La opinión ajena** y **Memorias de un hombre pequeño**; también prologó sus memorias definitivas: **Un hombre que se va**. Joaquín de Entrambasaguas dedica un amplio estudio crítico y biográfico en el prólogo a **Memorias de un vagón de ferrocarril**³² y Luis S. Granjel como antesala al estudio de **La Novela Corta en España**, incorpora un extenso capítulo sobre la vida y obra de Zamacois. ³³ Una de las últimas reivindicaciones sobre su significación literaria ha sido apuntada por Juan Ignacio Ferreras ³⁴; queda, no obstante, pendiente un completo estudio de su obra, imprescindible, en palabras de Granjel, "*si queremos que el conocimiento del más inmediato pasado en la historia de la novela española deje de ser lo que es actualmente, fragmentario panorama donde sólo emergen, como islotes, algunos nombres, desconociéndose, en absoluto, qué tendencias literarias gozaron de mayor popularidad, qué escritores eran más leídos y cuál fue el efectivo ámbito de su influjo*" ³⁵

6.2. LOS QUE SE VAN PIDEN PERDÓN

El resumen reclamo con que se anunciaba esta novelita en el número cinco, vuelve al elogio mixto autor-obra. La alabanza al autor, centrada en su popularidad y maestría: "*Los innumerables admiradores del gran novelista leerán ávidamente.... La de la novelita ofrece tres núcleos de interés: "esta historia de amor, de intenso dramatismo, donde el misterio es el principal personaje"*. Insertado el texto narrativo, entre las páginas 3 y 55, su extensión se ajusta a la media acostumbrada, 53 páginas, incluidas las

ilustraciones interiores, de nuevo a cargo del anónimo dibujante de los números tres y cuatro.³⁶ Carece de páginas de presentación del novelista, obviamente innecesarias, pues amén de ser lo suficientemente conocido como para no necesitar presentación, las informaciones más personales (foco de atracción de los lectores) habían sido reveladas en las presentaciones que precedieron a sus numerosas colaboraciones para **La Novela de Hoy**. Así en "*A manera de Prólogo*" de **Odios Salvajes** (3 agosto, 1923 n° 64 extraordinario) firmado por Artemio Precioso se destaca el interés que su obra despierta en el público y especialmente en el femenino; lectoras con las que mantuvo correspondencia epistolar e, incluso, alguna aventura galante. Para reforzar la sugerencia, el prologuista incluye una historia protagonizada por una dama bonaerense quien, tras un preámbulo de emisarios, "*pudo ella misma comprobar [...] que Zamacois, si era un caballero exquisito y atildado, era también un hombre, todo un hombre que sabe amar...*"³⁷

En la entrevista, también realizada por Precioso, que preludia **Historia de un drama que no gustó** (el quinto título de Zamacois para la serie, 7 de marzo de 1924, n° 95) las informaciones recaen en los lugares y tiempo de escritura: de "*mozo*" en los cafés, ahora prefiere aislarse; un par de semanas para una novela corta, para las extensas no lo precisa "*porque los asuntos suelen vivir conmigo mucho más tiempo*"³⁸. En cuanto a las interferencias autor-público, Zamacois responde de manera tajante: "*Cuando planeo un libro jamás... ¡jamás!... pensé en que pudiese gustar o no al público. El escritor debe escribir "para sí mismo", para deleite de su terrible "yo crítico"*".³⁹ Se cierra la entrevista con su opinión sobre matrimonio-divorcio: "*El matrimonio me parece una institución tolerable a condición de que exista el divorcio*"⁴⁰. Muestra significativa, la de estos dos prólogos, sobre el escritor y el hombre que hacen innecesarias, incluso **La Novela de Hoy**, estas páginas iniciales, ausencia que puede ser comprobada en los números intermedios a los citados como muestra: **La Divina pirueta** y **El vacío absoluto** (segunda y cuarta de sus colaboraciones para **La novela de Hoy**, publicadas el 27 de abril de 1923 -n° 50- y el 30 de noviembre del mismo año, n° 81). A las informaciones aportadas por los "*A manera de prólogo*", han de sumarse las de las obras autobiográficas editadas con anterioridad a 1936: **Años de miseria y de risa** (1916), **Confesiones de un niño decente** (1921); tanto más cuanto algunos capítulos del primer volumen fueron editados por **Los Contemporáneos** y, por consiguiente, conocidos por los habituales consumidores de novelas de quiosco. En definitiva, **Los que se van piden perdón** va tan sólo precedida de las dos planchas acordes con la maquetación habitual de los tres números anteriores: autor, título, editorial, en la portada y anuncio de "*Primeros volúmenes*" (contraportada) en los que se incluyen los seis ya publicados y el séptimo. Las páginas restantes, hasta las 64, quedan cubiertas por el **Capítulo sexto** de **Cien por Cien** a cargo de **Benjamín Jarnés** (páginas 56-63) y el anuncio (sólo una página) de fondos editoriales de novelas policíacas.⁴¹ La conjunción Zamacois-Jarnés en este número sexto lo dota de indudable interés⁴², por tratarse de estos dos colaboradores que escapan de la atonía general que signa a **La Novela de Una Hora**, tanto por el nuevo enfoque proporcionado a la **Novela Multiplicada**, (quedó analizado en el capítulo IV de nuestro

La novela de
UNA HORA

XI XII I
X V II
IX III

EDUARDO ZAMACOIS
LOS QUE SE VAN *niden* **PERDON**



Cubierta correspondiente al n° 6, 10 de abril, 1936.

trabajo) como por las novedades que sus relatos breves aportan conjunto de la serie.

6.2.1. El protagonismo del misterio.

El argumento de **Los que se van piden perdón** responde a uno de los temas del reclamo en tanto que Zamacois, ateniéndose a la estructura novelesca propia del naturalismo, centra el relato en un misterio, móvil que permite explicar el carácter y actuaciones de los protagonistas. Tal misterio está basado en una historia de adulterio con final trágico y fantasmal.

Los protagonistas son los imprescindibles para la configuración de la relación amorosa triangular y para el desarrollo de la intriga propia de estos casos: reacciones extrañas y ausencia del hogar del adúltero (Pedro Varo); preocupación y afán por justificar y encontrar las razones de las anomalías del comportamiento del marido, accesos de celos, angustia y llanto, en Jesusa (señora de Varo). A ellos se añaden dos factores en los que radica su carácter misterioso. El primero se corresponde con la amante-oculta tras el nombre de un amigo de Pedro Varo (Álvaro Noya), es en realidad la hermana mayor de la joven esposa (Luisa Eugenia). Lazos de sangre que le impiden pensar en ella como causa del pretexto el cuidado del amigo enfermo en Burgos, inventado por Pedro para ausentarse durante una semana. Ello permite, a su vez, alargar la historia mediante la visita a algunas amigas (las que le resultaban sospechosas) y ampliar, en esbozo, distintos tipos de mujer. De otra parte, las historias inventadas por el marido infiel salvo el nombre: la amante está enferma y los días transcurridos cuidándola y atendiéndola hasta su muerte han dejado profunda huella en el protagonista. El relato de la dolorosa enfermedad del supuesto amigo y de la hora exacta de su muerte, anunciada por un sueño premonitorio del moribundo, da paso al segundo factor en el que se asienta el misterio. Después de una serie de avisos: sonido de un timbre, nadie lo ha pulsado, parada del reloj en la hora de la muerte del fingido amigo, Luisa Eugenia aparece con un dedo sobre los labios. Lo parcial de la aparición, sólo su rostro aureolado y la exclusividad de su destinatario, Luisa Eugenia la ve, resultan evidencias de su muerte, desencadenante que le permiten, relacionar la historia del inventado amigo con la de su propia hermana. Acaba el marido confesando su engaño y aclarando la causa de la aparición fantasmal: "*vino a pedirte perdón*" (pág. 54), a modo de resumen, parcial del título de la novela. Se cierra la historia con abundantísimo llanto de los dos protagonistas que aún viven.

6.2.2. Estructura y técnicas narrativas.

Del argumento puede deducirse que la obra responde a planteamientos y personajes estereotipados y que tal determinismo involutivo queda condicionado por los factores de engaño -creencia en apariciones ultrasensoriales. La solución arbitrada, escapa de lo racional, al igual que en la novelita de Bueno, pero entre ellas hay una notable diferencia: Zamacois no pretende teorizar sobre la validez de la creencia en apariciones ultraterrenas, presentadas como fenómeno no discutido, corresponde al lector calificar la

verosimilitud o *fantasmada* del desenlace. Enfoque de distanciamiento autorial, subrayado por incursiones irónicas, dirigidas hacia los excesos melodramáticos, análogas a las observadas en el tratamiento de los personajes del capítulo segundo de **Cien por Cien**, obra suya. Fórmula de distanciamiento puede ser comprobada, asimismo, por el exclusivo uso de la voz narrativa, la que corresponde al **narrador omnisciente neutral**; ni una sola incursión en el nosotros apelativo, a modo de guiño al lector para justificar fallos estructurales según hemos observado en anteriores novelas.

Esta afortunada falta de complejidad, que la convierte en novela corta sin excesivas pretensiones (prima el entretenimiento sobre lo trascendental, psicológico o doctrinario) queda refrendada por su estructura externa: dividida en cuatro capítulos, marcados por números romanos y por un espaciado de página (medio, por otra parte, de prolongar artificiosamente su longitud) para indicar el final y principio de cada uno de ellos.

El amigo moribundo.

Corresponde el I (págs. 3-15) a la presentación del conflicto, de sus protagonistas y de los personajes secundarios; la doncella, Eladia y las amigas de Jesusa: Emilia, Carmen y Serafina. Individualizados por la nominación desde el inicio, sólo los protagonistas masculinos son apellidados: Pedro Varo y el inventado amigo, Álvaro Noya. En este capítulo de presentación, el ambiente, escenario y adscripción de los personajes a una clase social aparecen sugeridos más que descritos. Brevísimas alusiones nos sitúan en el comedor de una casa burguesa ("*Eladia, la doncella, iba y venía de puntillas alrededor de la mesa.*" Pág. 3) a la hora de la cena, espacio y tiempo comunes a dos personajes inmersos en su mundo propio: "*Pedro Varo conservó una actitud absorta [...] su ensimismamiento señoreaba su voluntad y le transportaba junto a la persona que más quería su corazón*" (Ibid). Viaje mental que permite aludir al tercer personaje del triángulo amoroso, así como justificar la tristeza de Jesusa: "*Suspiró, agachó su linda cabeza rubia y un silencio triste -el fúnebre silencio que desciende de los relojes parados- invadió el comedor*" (Ibid). Por otra parte, la alusión al fúnebre silencio del reloj parado es premonitorio de ese otro paro del reloj que anunciará la llegada de la difunta y el final de la novela.

La breve y significativa presencia del narrador para situar a los protagonistas pronto da paso a un diálogo que complementa la configuración de caracteres así como de los pormenores del relato, fundamento de la obligada ausencia del marido.

Jesusa responde a la imagen de joven esposa enamorada; sin embargo, esta "*sumisión amorosa*" (pág. 4) no va acompañada de absoluta confianza, ni de ingenuidad. La joven (será más adelante cuando se especifique su edad: veinte años) formula breves preguntas intencionadas para sorprender el engaño -"*Para los ojos de mi alma eres un libro abierto*" (Ibid), advierte al marido, y no sólo es capaz de leer en las palabras, también lee en los gestos: "*Miente. Está mintiéndome [...] Me lo dicen sus manos que no accionan*

como otras veces; me lo dicen sus ojos que no saben mirarme, me lo dice su voz..." (pág. 6). A cargo del narrador queda resumido en esbozo el retrato de la protagonista, así como la inquietud que le produce no descifrar el misterio que se esconde tras la repentina marcha:

"Con diligencia febril aplicose a recoger en un cabás sus enseres de limpieza. Jesusa le espiaba. Alta, delgada, inmóvil, su figura se alargaba enflaquecida por la melancolía de verle marchar. En todos los gestos de Pedro había una preocupación; algo borroso, equívoco, mezcla turbadora de júbilo y angustia que la acechadora, aunque ladina, no conseguía descifrar" (Pág. 9).

Dos aspectos nos parecen destacables de este retrato en tanto que responden a técnicas usadas a lo largo de la obra. El primero, lo sucinto de la descripción física ("*Alta, delgada, inmóvil*") asociada a la tristeza que le causa lo desconocido como efecto recurrente utilizado para su primera aparición. Con esta segunda quedará prácticamente cerrada la descripción física (también psíquica del estereotipo femenino que representa). La reducción, por tanto, no afecta sólo al número de personajes, se proyecta también en una notable economía descriptiva cuyo efecto es la necesaria definición del carácter a través de sus actuaciones y que, en el caso de Jesusa, estarán determinadas por su necesidad de *descifrar el misterio*. A este mismo fin de economía descriptiva pudiera responder el segundo efecto recurrente: uso de nominaciones atributivas que funcionan como epítetos identificadores de los personajes, alusivos a su comportamiento ⁴³; la ahora mencionada como "*la acechadora*" posteriormente será "*la celosa*" (pág. 12) y "*la pesquisante*" (pág. 14), "*la inquieta*" (pág. 17), "*la rebuscadora*" (pág. 17), "*la investigadora*" (Ibid). Sirve, a su vez, como clave irónica, en tanto que recurso pródigo en estructuras novelescas ancladas en el siglo XIX.

Responde Pedro Varo al prototipo de marido infiel con cierta dosis de culpabilidad. En esta secuencia dialogada se confirma la causa de su ensimismamiento y sus palabras están, en todo momento, condicionadas por el engaño. El trazado del mentiroso queda objetivado merced a un enfoque múltiple a cargo del propio personaje, de su mujer y de la voz narrativa. Así, tras el sucinto relato del accidente de automóvil, causa de la enfermedad del amigo, Varo percibe que la historia que ha inventado es poco convincente: "*El narrador sentía que su improvisación no desataba en su oyente la emoción misericordiosa que él esperaba. Sus palabras, horas del entrañable calor de lo cierto, carecían de virtud persuasiva*" (pág. 4).

A continuación, el narrador viene en apoyo de esta percepción del personaje, al calificarlo como "*mal comediante*", creando, a su vez, un espacio justificativo a su comportamiento en tanto que, implícitamente, se consigue atenuar lo que de negativo pudieran conllevar sus actuaciones futuras: "*Mal comediante, Pedro Varo se ahogaba en la hondura de su mentira, y aquella nueva pregunta inesperada le desemblantó*" (pág. 8). Y la confirmación, finalmente, sobre la falta de veracidad de lo narrado concluye con las sospechas de la esposa, capaz de leer sus palabras y gestos.

En cuanto al planteamiento de la historia pretextada, el relator es su protagonista, Pedro Varo, mas

éste ha de reconducir el relato ante las inesperadas preguntas de Jesusa. Alternancia y cambios que vienen a confirmar los rasgos caracteriológicos esenciales: sospecha-engaño, reseñados para estos personajes. En efecto, como la apelación para convencer a Jesusa sobre la gravísima enfermedad del amigo no logra lo que con ella pretendía, Pedro cuenta el accidente de automóvil cerca de Burgos: *"el vehículo se incendió. Milagrosamente Álvaro no pereció abrasado"* (pág. 5). Tampoco este patético dato logra convencerla, se hace necesario pues, añadir nuevos ingredientes: soledad del amigo, al cuidado de *"dos sirvientas [...] mujerucas que no se ocuparán de curarle y le robarán cuanto puedan"* (pág. 7). Tal acumulación de patetismo consigue, al fin, el propósito buscado; accede la mujer a su marcha, si bien no está convencida de la veracidad de la historia. Los dispositivos para el inminente viaje, esa misma noche, permiten incidir, de una parte, en el estatus social de los protagonistas; disponen de coche ⁴⁴ y chófer -Francisco- (pág. 10); de otra, confirman en Jesusa lo engañoso de la historia por su decisión de conducir él mismo.

La ausencia del marido da paso a una nueva secuencia en donde coexisten el monólogo interior de la esposa y acotaciones a cargo de la voz narrativa: dúo de voces que sirve a la presentación de posibles enemigas. Es la primera su hermana: Luisa Eugenia. Aunque no mencionada como rival. Se alude a su residencia en Burgos:

"dos años atrás [...] se apartó de su marido. Cuando Jesusa y Pedro formalizaron sus relaciones Luisa Eugenia se opuso terminantemente a ellas, asegurando que el novio era un badulaque tornadizo, vicioso y correntón [...] Su actitud influyó en sus padres, tanto que no quisieron asistir a la ceremonia nupcial y fue causa de que las dos hermanas se disgustasen" (pág. 12).

El recuerdo de estos *"vaticinios"* y *"prédicas"* (Ibid) alejan la sospecha, aunque la ciudad del amigo accidentado y la de la hermana coincidan. Para el lector, sin embargo, funciona como indicio pues sigue a un pensamiento premonitorio de Jesusa: *"Burgos era la sombra, el abismo, la interrogación: una interrogación que olía a adulterio..."* (pág. 11).

El recuerdo de la hermana es sustituido por la obsesión de que *"una de sus amigas, acaso la más íntima, era la amante de Pedro"* (pág. 12). Por su memoria pasan tres *"imágenes femeninas"* (Ibid) Emilia, *"buena moza"* de carácter franco, *"Carmen: morena, rolliza y atormentada por el inquietante prurito de gustar"* (pág. 14) y *"Serafina, madre dos veces, tenía un amante en (sic) quien adoraba"* (Ibid). Rechazadas estas sospechosas, han servido para el esbozo de distintos tipos femeninos muy al gusto, de las novelas galantes. En el siguiente capítulo sus retratos, ampliados, seguirán manteniendo la asociación mujer morena, robusta y de ojos oscuros ↔ apasionada; rubia, esbelta de ojos claros ↔ fiel esposa.⁴⁵

Tipos de mujer.

El Capítulo II (pág. 16-30) se inicia con una localización temporal *"A la mañana siguiente"* (pág. 16) y con la llegada de un *"telefonema"* [...] *"Llegué bien. Álvaro situación desesperada. Te recuerdo*

mucho. Pedro" (Ibid). La ausencia de información sobre el lugar de hospedaje renuevan las inquietudes y el llanto de Jesusa. Piensa en ponerse en contacto con su hermana para que la aconseje, y busque a Pedro en Burgos. Rechazada la idea: "*Si Luisa Eugenia conociese mi situación, se congratularía de mi desgracia y se reiría de mi*" *inicia una investigación particular: la de escudriñar las gavetas del escritorio de su marido*" (pág. 18). En la búsqueda encuentra una nota sin firma: "*Hoy, imposible. Búscame mañana a la misma hora*". La lectura de este segundo escrito recrudece sus sospechas e inquietud, pretexto narrativo, para completar el retrato de Pedro:

"La frase: "a la hora de siempre", encendía asimismo la cólera de la burlada. Las costumbres de Pedro, que vivía de sus rentas, carecían de ritmo. No era un alocado; tampoco un sedentario poltrón. Pedro amaba la calle, el teatro y los deportes; tenía muchos amigos que compartían sus aficiones y a menudo telefoneaba a su mujer advirtiéndola(sic) que no le esperase a cenar. ¡No!... Las horas en la vida de Pedro, rodando libremente a merced del azar, no eran iguales" (pág. 19).

Iniciado con las atribuciones negativas que Jesusa recuerda le aplicara Luisa Eugenia, la imagen, ahora más amable permite asociarlo a distracciones y actividades comunes a una vida exenta de preocupaciones, propia de los *rentistas* y de frecuente uso en las novelas populares. La enigmática nota escrita por "*una mano femenina*" (pág. 18), permite retomar a su vez, la sospecha sobre las amigas con que se cerrara el capítulo primero: estaba dispuesta a "*extremar su venganza hasta el crimen [...] guardó en su bolso una pistola*" (pág. 20).

Sigue a este gesto la llamada a la criada Eladía para que le vende el brazo derecho: "*Había urdido un plan, un ardid sencillo, que acaso leyó en alguna novela, y de cuya eficacia estaba segura*" (pág. 21). La referencia a la simpleza del "*ardid*" tras una serie de efectos de hiperbólico y buscado patetismo, (poderosísimos celos, venganza, crimen, pistola) bien puede prestarse a ser interpretada como índice metanarrativo de burla a los excesos de las novelas amorosas destinadas al público femenino, tanto más cuando el final (lo veremos más adelante) de tan lacrimoso resulta inverosímil. Las páginas siguientes aclaran el significado del plan urdido. Jesusa, en un "*taxi*" (pág. 22) -nuevo dato sobre la vida acomodada de la protagonista- se dirige a casa de sus amigas empezando por la más sospechosa, sucintamente presentada en el primer capítulo:

"Carmen Clavel, viuda de González, era una morena metida en lucidísimas carnes, ojinegra, sensual, alegre y romántica, y tan proclive al misticismo, como al libertinaje, paradoja muy frecuente en mujeres de su condición" (pág. 24).

En este segundo apunte descriptivo se retoman el color del cabello y lo exuberante de sus formas como identificadores acuñados de sensualidad. Pese a ello, resulta ser "*bonachona y aficionada a recetar medicinas*" y con total predisposición a ayudar a la amiga, ante su solicitud de que le sirva de amanuense para redactar una nota; medio, no desvelado, que le habrá de permitir la identificación con la letra de la

misiva amorosa (en esto, obviamente, consistía el "*ardid*"). El resultado negativo da lugar a una escena transida de emoción que nos permite confirmar la hipótesis del tono irónico de la novelita, motivo por el que pasamos a transcribirla. Sirva también como muestra del uso del diálogo (cercano a la técnica de relleno de páginas de la *novela por entregas*) en **Los que se van piden perdón**:

"al cerciorarse de que no se parecían experimentó un alivio inefable. Enternecidamente abrazó a su amiga, y tan pesarosa estaba de haber recelado de ella, que, a dejarse llevar de su emoción, en testimonio de vasallaje y arrepentimiento la (sic) hubiera besado las manos.

- ¡Gracias, Carmen, muchas gracias! -exclamó:- me has hecho un inmenso favor, ¡Dios sea contigo!...

El patetismo con que estas frases fueron dichas llenaron a la viuda de González de asombro.

- ¿Por qué me hablas así?...

La otra repuso:

- No puedo explicártelo ahora, pero conste que me has dado la paz. Dios te lo premie...

Y sin más aclaraciones, despidióse de su amiga y aceleradamente tomó el portante" (Pág. 26).

Repárese en el tono bufo que le confiere a la patética escena, la expresión coloquial "*tomó el portante*".

La segunda amiga visitada: "*Emilia. La hermosa rubia jugaba al "pocker con sus hermanas"* (ibid), accede a la petición de Jesusa con resultados también negativos. Es la tercera Serafina, y de nuevo, en esta otra figura pasional se detiene la descripción del narrador:

"Aparentaba Serafina de treinta y ocho a cuarenta años. Su copiosa cabellera, que fué de un negro azabachado magnífico, comenzaba a palidecer a la altura de las sienes; tenía el semblante rollizo, las pupilas oscuras y rasgadas, los labios gordezuelos. Una fragancia, cálida, sensual y turbadora como el aliento de un crepúsculo agosteo emanaba de su cuerpo en reposo" (págs. 27-28).

Presentada en el primer capítulo con los atributos que aquí se retoman, propios del tipo sensual, vuelve a insistirse en su doble maternidad fruto de la convivencia con su único amante, Ricardo, durante veinte años. Como sucediera con la viuda, esta cálida figura materna queda asociada a la bondad, a la generosidad, consideraciones que llevan a Jesusa a convertirla en su confidente. Se cierra la escena, y el capítulo, con la combinación entre lo patético y lo irónico que observamos como final de la entrevista con la otra morena, Carmen:

"Transida de dolor, derrumbóse sobre el lecho, y de bruces contra el seno de Serafina, que maternalmente la tenía abrazada, dejó deshacerse su angustia en abundantísimo llanto. Flagelado por la pena su talle flexible se curvaba, se estremecía, como bajo un látigo.

-¡Pedro no me quiere!... ¡No me quiere!... -balbuceaba.- ¿Qué será de mí?...

Lloraba a raudales, igual que los niños. ¡Lo natural! Acababa de cumplir veinte años. Y una

enamorada de veinte años... ¿qué es más que una niña?..." (pág. 29).

El regreso de los farsantes.

A diferencia del II capítulo, exclusivamente protagonizado por figuras femeninas, justificado por razones estructurales: ausencia del único protagonista masculino de la historia, el **Capítulo III** (págs. 30-46) atiende a una situación similar a la del primer capítulo: personajes en escena, los señores de Varo. Se inicia el capítulo con otro "*telefonema*" (pág. 30) anunciando el regreso de Pedro para el día siguiente y se completa la precisión del tiempo interno con la referencia a la duración de la ausencia "*había durado exactamente una semana*" (pág. 30); si bien, tras la llegada, la semana de ausencia se amplía en un día más "*Era evidente que en aquellos ocho días de insomnio y de dolor, Pedro había envejecido varios años*" (ibid). ⁴⁶ El protagonismo del capítulo, recae en el *misterio* y a desvelarlo se afana Pedro merced al relato (en apariencia pormenorizado), de la semana transcurrida junto al amigo moribundo. Su función narrativa de paranarrador es, por tanto, similar a la de su actuación en el capítulo primero y, al igual que en aquellos discursos, en las nuevas informaciones hay gran parte de verdad: la fundamental mentira radica en el cambio del nombre de la amante por el amigo. Jesusa mantiene, asimismo, sus atribuciones de esposa enamorada, mas no por ello desprovista de sagacidad en el planteamiento de preguntas comprometedoras, como reacción a la sospecha que aún, ni siquiera con la vuelta del marido, ha logrado superar: "*su cuerpo ha vuelto, pero su alma no está aquí*" (pág. 33). El escenario vuelve a ser el mismo, el comedor, y su mesa, "*cubierta por un mantel de estilo vasco, que esparcía por la estancia un regocijo aldeano*"⁴⁷, anuncia la hora del almuerzo-merienda. Hora y lugar propicios para un diálogo de largas intervenciones para "*el contador*" (pág. 37) ⁴⁸ y breves preguntas inquisitivas de su interlocutora que reconducen el discurso; se atiende, en este sentido, al tratamiento dialogístico que observamos para el capítulo primero. Los temas del paranarrador se centran en primer lugar, en los paulatinos efectos destructores de la muerte y en el fuerte impacto que ejerce, en el acompañante y observador, esta inexorable destrucción. Las casi dos páginas (34 y 36) destinadas a la descripción de los nocivos y angustiosos efectos, en texto tan poco descriptivo como el que estudiamos, nos lleva al recuerdo de la carrera abandonada ⁴⁹ por el autor empírico (la medicina) así como a temas de sus primeras novelas. Sirvan como elocuente muestra estos fragmentos:

"las mejillas adquieren un livor inexpresable, los labios se curvan desdeñosamente, la nariz se afila..." (pág. 34)

"su vida por momentos iba apagándose [...] los riñones le fallaban; tenía fiebre; los ataques de disnea se sucedían agotadores. Lo único que conservaba intacto era el sensorio..." (pág. 36).

El segundo tema con el que "*el contador reanudó su parla*" (pág. 37) es la retransmisión del sueño premonitorio del moribundo, quien una hora y cuarto antes de morir vivió una escena rara en "*La estación de la Muerte*" (pág. 38): perdió un tren, el próximo sería el suyo, su hora de partida las seis menos cuarto.

Este cuento intercalado de muertos produce una temerosa reacción en la mujer-niña que pide ser abrazada y suspira "*entrecortadamente, como suelen hacer los niños que han llorado*" (pág. 41). Apunte que nos retrotrae a los cuentos de muertos y de ánimas que suelen poblar la infancia y que no será sino prelude de los misteriosos avisos: "*largo repiqueteo del timbre de la escalera*" (pág. 41) pulsando no se sabe por quién y coincidiendo con la hora de la muerte del amigo: las seis menos cuarto. Fatales coincidencias de momentáneo efecto "*sintió Jesusa erizársele el vello de las mejillas*" (pág. 42); Pedro "*Estaba trémulo y con la frente bañada en sudor. Las piernas no le sostenían*" (pág. 43). El clímax está preparado para otra historia tanto o más increíble que las anteriores: aparición del fantasma de Luisa Eugenia sólo visto por la hermana, presencia fantasmal que le produce el consiguiente terror con repercusiones de inmovilidad en el habla y gestos. La señal de silencio de la aparecida, interpretado como manifiesto deseo "*No quiere -se dijo- que Pedro sepa que ella ha venido*" (pág. 44) aporta el definitivo dato al lector que le permite identificar al inventado amigo con la amante y con la hermana; sin embargo, la falta de certeza de la joven sobre el motivo de la inesperada visita: "*¿Vendrá a decirme que ha visto a Pedro en Burgos con otra mujer?*" (pág. 45) favorece la prolongación de la misteriosa intriga. El capítulo se cierra con la certidumbre de que la exclusiva comunicación bipersonal entre las hermanas "*significa que mi hermana ha muerto*" (pág. 46).

Misterio resuelto.

El capítulo IV (págs. 46-55) nos sitúa en la noche del mismo día, pero en distinto espacio, la alcoba, lugar no descrito que sirve de refugio a la pareja para evadirse de las múltiples impresiones del día. Se hacen servir una ligera "*colación*" (pág. 47) en la cama y se disponen a dormir. El sueño no llega, se duermen de madrugada, despertar sobresaltado pues ha dejado de oírse el reloj del comedor, vuelta al sueño, despertar a media mañana con desayuno de "*chocolate a la francesa con picatostes*" (pág. 50) servido por Eladia. Indagación de la criada sobre la hora: "*el reloj del comedor se ha parado*" (ibid). La explicación "*verosímil*" (ibid) ofrecida por Jesusa es su olvido de darle cuerda. El reposo y la luz del día favorecen la paulatina calma; Jesusa llega a considerar, incluso, como alucinación la fatídica presencia del día pasado. No han mediado entre ellos explicaciones, tan solo el diálogo insustancial sobre las dificultades para conseguir el sueño o sobre el deficiente funcionamiento del objeto asociado al misterio: el reloj. Tampoco llantos, ni recriminaciones, ni escena galante que la situación, incluso, hubiese justificado. Disimuladamente se observan y se interrogan "*¿Qué le sucederá? ... le encuentro cambiado [...] está triste. ¿Sospechará la verdad?*" (pág. 51). Acuerdan, "*después del almuerzo*" (ibid), pasear en automóvil; la idea es acogida por "*la joven con aspavientos de júbilo*" (ibid). Pero la entrada al comedor les tenía reservada una sorpresa: "*Sobre la esfera-ruleta del tiempo las manecillas inmóviles marcaban las seis menos cuarto [...] Lo sobrenatural les salía al paso*" (págs. 51-52). La tercera coincidencia en la hora asociada a la muerte del amigo y a la visita de la hermana fallecida es el decisivo desencadenante de una "*diálogo enloquecedor*,

desatentado, incongruente; diálogo informe, violento..." (pág. 53) a modo de desenlace. Preguntas inquisitivas y certeras de Jesusa que impiden mantener las réplicas evasivas en las que se pretendía escudar "el traidor" (pág. 52), configuran hasta el final los caracteres planos de los protagonistas y con el pleno conocimiento del misterio, continuamente buscado por la joven durante el transcurso de la obra, se da por finalizada. El colofón resulta tan hiperbólicamente patético que bien puede ser considerado como otro momento más de irónico distanciamiento.

"-¡Era Luisa Eugenia! ¡Su amante era mi hermana, mi hermana!...

Deshecha en llanto dejóse caer de rodillas. Pedro, transido de dolor, rompió a llorar también: lloraba por la mujer viva, que le quería, y por aquella otra que, en secreto, amó tanto: por las dos..." (pág. 55).

6.2.3. Involución y ruptura.

El protagonismo del misterio en esta novela y el distanciamiento irónico que hemos observado en sus momentos supuestamente dramáticos, culminantes, nos permite situarla, atendiendo a la clasificación del propio Zamacois, entre *las novelas de la segunda época* puesto que la preocupación por el sentimiento amoroso, queda usurpado por el misterio y la ironía. **Los que se van piden perdón** supone, en este sentido, un retroceso en su trayectoria novelesca; recordemos que este segundo período lo da por finalizado (en sus novelas extensas) hacia 1923. Tal involución, sin embargo, tiene pleno sentido si tenemos en cuenta que se trata de una novela corta, editada en un *medio popular* y que este medio presupone la ausencia de temas conflictivos entre ellos los sociales, tanto más si atendemos a la línea ideológica, marcada por **La Novela de Una Hora**. Factores todos que justifican la ausencia de "*ambiente social*", marca de *sus novelas de la tercera época* a las que por cronología pertenece la publicada por **Editores Reunidos**. Adaptación, *al medio y a las circunstancias* más atenuada que en su inmediata anterior entrega -**Mas fuerte que el ridículo**-⁵⁰ para la otra *colección burguesa* de tiempo de la República, **Los 13**. Con estos débitos han de relacionarse: la elección de personajes prototipo de la burguesía ociosa; el que Madrid sea el principal escenario de los acontecimientos y que estos se presenten como atemporales. Marcas todas de reconocimiento de producto dirigido a la inmensa mayoría, al transmitir informaciones no conflictivas, reiteradamente asimiladas por lecturas previas.

No obstante, la adecuación a estos presupuestos populares va acompañada de felices hallazgos: la disposición gradual de materiales narrativos que coadyuva eficazmente al mantenimiento del interés en el desarrollo de la intriga, poco novedosa y verosímil; la relación de cierta camaradería e igualdad que se establece entre los personajes, sean hombres, mujeres, señoras o doncellas, o la soterrada burla hacia el dramatismo fácil de las novelas sentimentales. Junto a estos aciertos, perceptibles incongruencias narrativas que afectan al tiempo interno o a ilógicos cambios en el físico de los personajes; o a las que hemos de añadir

el abuso de *diálogo de relleno*. Descuidos, en suma, propios de una obra menor (no sólo por su extensión) escrita *a vuela pluma* para cumplir con el encargo de **Editores Reunidos** ⁵¹.

Pese a ello, con sus deficiencias y con sus logros, en el conjunto del catálogo de **La Novela de una Hora** ocupa un destacado lugar por el evidente distanciamiento con otros relatos. En este sentido, uno de sus aciertos se cifra en el tono ligero, frívolo y burlesco que la signa, lejos de los presuntuosos estudios de psicología de algunos de sus predecesores y continuadores. Indudable logro resulta, también, la reducción aplicada al tiempo interno, personajes y espacios, que, junto a la práctica ausencia de descripciones a favor de la atención al desarrollo de los acontecimientos, la dotan del dinamismo exigible al subgénero de la novela corta. Finalmente, la diferencia más novedosa se advierte en el planteamiento de la relación amorosa dentro y fuera del matrimonio en tanto que rompe con el enfoque eminentemente moral y tradicional de anteriores números de tema amoroso-sentimental.⁵² Recordemos que de manera breve, mas no por ello poco relevante, se nos presentan: un caso de adulterio (el de Pedro-Luisa Eugenia); un divorcio (el de Luisa-Eugenia); una pasional y fiel madre soltera, y una viuda sensual. El abanico de se completa con el de la engañada y sagaz esposa, protagonista de la novela. Aclaremos que estos *tipos de relación*, en modo alguno son innovadores: ellos son sustento fundamental de las miles de novelas cortas y largas adscritas al marbete de lo galante o lo psicalíptico; la novedad radica en el hecho de que sean utilizados en esta fecha (1936) momentos en los que ese modelo está agotado y en una colección, con una clara línea ideológica de moralización (entre otras) de las costumbres amorosas. Recordemos, en este sentido, las connotaciones negativas utilizadas por Pedro Mata, Manuel Blanco y Concha Espina en la configuración de *personajes pasionales*, frente a la comprensión y defensa que Zamacois dispensa a los suyos. Postura amable y tolerante, que, a su vez, propicia el alejamiento de estructuras dicotómicas aplicadas a situaciones y personajes y que también puede ser observado en el trazado general de las mujeres de la obra. Poco tienen que ver con "*las pobres almas femeninas*" de Pedro Mata, con "*las sumisas*" de Manuel Bueno o con las antagónicas madre-hija de Concha Espina. Perfiladas con connotaciones positivas que van de la comprensión a la capacidad para entender, discernir, elegir e, incluso, cambiar una situación o un discurso inconvenientes para sus deseos o inquietudes. Con el marido o el amante establecen cierta relación de igualdad (recuérdese el llanto a dúo del final) y, en ningún momento, son presentados como indispensables salvadores, bien al contrario, la única figura masculina de la novelita resulta bastante patética, y su trazado resulta escasamente positivo.

Con esta novela, en definitiva, se retoma, en parte, el pulso irónico y burlesco de **Un cadáver en el comedor** (nº 2) variedad, tras tres novelas sentimentales, que sin duda sería bien recibida: "*ávidamente*" leída por "*Los innumerables admiradores del gran novelista*".

NOTAS

1. En los años treinta sólo produce dos novelas largas, **El delito de todos** (1933) y **La Antorcha apagada** (1935) y una breve para **Los 13, Más fuerte que el ridículo**, fechada en "*Madrid, 13 de febrero 1933*" y publicada el 4 de marzo del mismo año (op. cit. pág. 40).
2. Se acompasa, Zamacois, en esta evolución de su técnica novelesca a los cambios de su tiempo. La trilogía **Las raíces**, **Los vivos muertos**, y **El Delito de todos** están bien lejos de sus novelas de la primera época. Sensible a las preferencias populares se nos revela significativa la apreciación plasmada en sus **Memorias (Un hombre que se va...)**, Buenos Aires, Santiago Rueda, 1969²) en torno a la reacción de un improvisado auditorio -formado por obreros- ante sus lecturas en voz alta para corregir fallos de pronunciación. Los textos de Azorín y Ricardo León le hacían sonreír; atendía a los de Galdós, Baroja o Gorki, "*lo que me enseñó que no son los puristas, sino los escritores más humanizados, los preferidos del pueblo*" (op. cit. pág. 335).
3. Acertada expresión de Luis S. Granjel, autor de un estudio sobre la vida y obra de Zamacois bien documentado y completo "*Vida y Literatura de Eduardo Zamacois*" en **Eduardo Zamacois y la novela corta**, Salamanca. E.U.S. 1980, págs. 11-44. La cita corresponde a pág. 16.
4. Se trata de una de las mujeres de este incansable galanteador. En el momento al que se refiere la comparte con su constante compañera, Cándida, y, con María Torres. En sus **Memorias** hay abundantes referencias de situaciones similares a este amor compartido, alarde de poligamia que irrita a sus estudiosos; sin embargo, la imagen que el mismo Zamacois nos proporciona no deja de ser patética pues confiesa su imposibilidad e insatisfacción amorosa como efecto de desafortunada herencia "*La herencia me legó dos nociones absolutamente enemigas. De mi madre -ególatra modelo- heredé la incapacidad de amar, de mi padre -todo desinterés- la imposibilidad de amarme*" (op. cit. págs. 386-387).
5. Vid. **Un hombre que se va**. Ibid. nota 1.
6. Recorrió en este viaje todos los países de Centroamérica más Cuba y Puerto Rico. Para sufragar gastos inventó una original empresa que consistía en acompañar la conferencia (única) de un reportaje cinematográfico, en donde aparecían personalidades de la cultura española en lugares o actividades significativos. Por ejemplo: Valle Inclán en la cama escribiendo, Azorín y Baroja ante un puesto de libros de viejo, Ramón y Cajal en su laboratorio. Cfr. **Memorias**, op. cit. págs. 333-334.
7. Recuérdense los subterfugios (traducciones, correspondencia con los académicos de Oslo) utilizados en la época para alcanzar este preciado galardón. Cfr. lo apuntado a propósito de Armando Palacio Valdés y de Concha Espina.
8. **Un hombre que se va**, op. cit. pág. 52.
9. Cfr. **Raros y Olvidados**, Madrid, Prensa Española, 1971, pág. 20. Incide Sáinz de Robles en cuáles eran los atractivos de su personalidad que hacían estragos entre las mujeres: su físico, y que los jóvenes escritores de entonces (1915-1920) envidiaban su popularidad como novelista, su simpatía.
10. Titulado este primer artículo con el engolado marbete "*Inteligencia e instinto*". De él y de las anécdotas en torno a su publicación, así como de sus colaboraciones para la prensa española y americana, proporciona información el propio Zamacois en **Un hombre que se va**.- Para su inicio en **El Globo**, vid. op. cit., pág. 62.

11. Sus colaboraciones para estos periódicos eran gratuitas, según versión propia. Su primer duro, ganado con la pluma, se lo proporcionó Francisco Bueno, director de **Demi Monde**, revista picaresca en la que colaboraban Luis Taboada y Eduardo de Palacio (autores de **Las Vírgenes Locas**, si bien Zamacois no alude a ello) entre otros (Cfr. op. cit. pág. 67). En sus años de prolongado exilio tras la guerra civil española, uno de sus principales medios de subsistencia serán sus colaboraciones para periódicos argentinos, mexicanos y cubanos (Cfr. op. cit. pág. 478).

12. Reunió estas crónicas en dos volúmenes: **La ola de Plomo** (1915) y **A Cuchillo** (1916). Según su testimonio, también sus primeros artículos junto a algunos cuentos fueron "*cedidos*" a la editorial parisina **Garnier** que lo editó con el título de **Vértigos** (op. cit. pág. 89).

13. Escrito enviado por Zamacois a Darío Pérez, incluida en "*Eduardo Zamacois*" (Darío Pérez, **Figuras de España**, Madrid, CIAP, 1930) pág. 344. Aunque no alude a él fue cofundador con Sopena, el editor de sus novelas de la primera época.

14. Similar desfortuna tuvo un negocio editorial, **Cosmópolis**, destinado a la difusión de novelas francesas. La aportación económica del viejo republicano José Carrascal, no logra evitar el nuevo fracaso.

15. Antonio Espina, **La Tertulias de Madrid**, Madrid, Alianza Tres, 1995, págs. 239-242. La cita corresponde a la pág. 241.

16. Contrasta esta opción con la de la colección burguesa inmediatamente anterior a **La Novela de una Hora**, **Los 13**. En ella se reserva el primer lugar para Zamacois y la razón aducida por su director atiende a que esta cesión de primacía sirva como homenaje "*al hombre que con **El Cuento Semanal** y **Los Contemporáneos**, trajo las gallinas de esta clase de publicaciones (Aquí estamos **Los 13**, **Los 13**, nº 1, 4 marzo 1933, pág. 6, en prólogo, firmado por **El Caballero Audaz**).*

17. Corresponde la cuantificación a Luis S. Granjel. Cfr. op. cit. En nuestra bibliografía adjunta queda constancia de 38 inéditos. La suma de reediciones en otras revistas (caso de tres de los publicados en **La Novela Mundial**) más siete títulos de **Los Contemporáneos**, que no nos ha sido posible confirmar, se acercan a la cifra indicada. Federico Carlos Sáinz de Robles (**Raros y olvidados**) señala también "*medio centenar de novelas breves*" (op. cit. pág. 21) y entre algunos títulos, correspondientes a las mejores, tres no incluidos en nuestro apéndice bibliográfico: **Caratriste**, **La señorita Luisa** y **El Secreto**, referencia falta de datos sobre la colección o editorial que los publicara. El último de ellos fue incorporado al primer volumen de **Para ti...**, razón por la que podría corresponder a uno de los enigmáticos números de **Los Contemporáneos**. La razón en este **Volumen I** los cinco títulos restantes se corresponden con relatos publicados en esta revista y en **El Cuento Semanal** (Cfr. **Bibliografía**). De los otros dos títulos citados por Sáinz de Robles no hemos encontrado ninguna otra referencia. Después de redactada esta prolija nota, justificativa, hemos tenido acceso a una tesis doctoral de Sang Joo Hwang, **Vida y obra de Eduardo Zamacois (1873-1971)**, dirigida por Gonzalo Santonja, Universidad Complutense de Madrid, junio 1996, s.e. paciente y esforzado trabajo con tan abundantes entradas bibliográficas que invalidan todas las suposiciones anteriores. Sirvan a modo de ejemplo los 251 títulos de novelas breves y cuentos (no todos inéditos) publicados en distintas colecciones y periódicos. Pese a ello, hemos optado por mantener, tanto la presente nota como el texto de referencia. Sirva como evidente prueba de la imprecisión en datos concernientes a numerosos autores y publicaciones en el primer tercio de siglo.

18. Pasa a llamarse, temporalmente **Los Contemporáneos y los maestros**. Cfr18.. nuestro capítulo **CONTEXTO DE LA NOVELA DE UNA HORA**.

19. No nos ha sido posible localizar el número que corresponde a este título publicado en **La Novela Semanal**.
20. En el capítulo primero de nuestro trabajo hemos hecho observaciones sobre el final no repentino del agotamiento del *modelo Zamacois*. Suele ser señalada como fecha 1932, coincidiendo con la desaparición de la colección más prestigiosa de los años veinte: **La Novela de Hoy**, sin embargo el cambio en la dirección de la revista, (7 de Septiembre de 1928) motivado por el exilio de Artemio Precioso la dejó *herida de muerte*.
21. Es su quinto viaje y en esta ocasión era un viaje "*sin literatura*" (**Un hombre que se va** op. cit., pág. 438). Su finalidad: vender una finca familiar en Cuba, a petición de su madre hacia 1930.
22. Sobre este particular Cfr. lo apuntado en nota 16.
23. Con el propósito de no alargarnos innecesariamente, remitimos para mayor precisión a nuestro apartado bibliográfico.
24. Hizo también incursiones en el teatro, pero ni por su cantidad, ni por su difusión creemos puedan ser consideradas como factor decisivo en su popularidad.
25. Cfr. **Un hombre que se va...** (op. cit.) págs. 52-53.
26. Carlos Fortuny, **La ola verde**, Madrid, Talleres tipográficos Galo Sáez, 1930, pág. 247.
27. La fotografía de esta fachada aparece reproducida en el Catálogo general Renacimiento - CIAP. Lo citamos, por la misma razón, en el apartado correspondiente a Concha Espina. No deja de resultar curiosa la cercanía, por lo que se refiere a publicaciones, entre Zamacois y la novelista santanderina: en el anuncio reproducido aquél precede a ésta; en **La novela de una hora** se invierten los términos: las dos colaboraciones (la novelita, más el capítulo II de **Cien por Cien**) de Zamacois siguen a las de Espina.
28. Testimonio de estos momentos trágicos hay en sus **Memorias** (op. cit. págs. 447-458). Madrid, Valencia, Barcelona: "*Mi novela El asedio de Madrid, que no pude editar en Valencia, por falta de papel, la editó en Barcelona el propietario y director de "Mi Revista"*" (op. cit. pág. 451).
29. Una relación de estas novelas radiofónicas, emitidas con gran éxito en México, viene dada en la **Bibliografía** final incorporada a **Un hombre que se va...** (op. cit. pág. 502).
30. Cinco años más tarde una nueva edición, la que hemos manejado, síntoma del interés que estas **memorias** despertaron. En el prólogo, a cargo de Sáinz de Robles, a **Obras Selectas** vaticinaba el entusiasta prologuista: "*Tales Memorias han de ser mucho más interesantes y más humanas que la más atractiva y humana de sus novelas*" (op. cit. pág. XIII)
31. En el **Diccionario de la Literatura Española**, publicado por **Revista de Occidente** se da como fecha de su muerte 1954.
32. J. de Entrambasaguas, **Las mejores novelas contemporáneas, VI**, Barcelona, Planeta, 1960, págs. 581-622.
33. Granjel op. cit., págs. 11-44.
34. Ferreras, **La novela en el siglo XX (hasta 1939)**, Madrid, Taurus, 1988, págs. 55-59.

35. Op. cit., pág. 44.

36. Las cinco ilustraciones de trazado bastante grueso e inexpresivo se distribuyen a una por capítulo, salvo las dos finales incluidas en el IV y con función anticipativa. En las tres primeras su función es la rememorativa. La (4ª) penúltima, presenta valor anticipativo y redundante: recoge de manera casi idéntica (sólo un leve cambio en el peinado) la ilustración de la cubierta en la que se representa un rostro femenino -iluminado- con un dedo sobre los labios. Figura que se corresponde con la **aparecida** y cuyos rasgos ha debido imaginar el ilustrador, dada la absoluta ausencia descriptiva en relación con este personaje. En la quinta y última: la pareja Varo, medio abrazados, con gesto de asombro: "*La joven ahogó un grito. Sus pupilas se desorbitaron. (Pág. 52)*" (pág. 49). Su disposición anticipativa hace flaco favor al misterio. La imagen de Pedro también ha de ser inventada por el ilustrador, por idénticas razones de ausencia descriptiva a la señaladas para su amante. Las tres rememorativas señalan linealmente: la escena del comedor (la doncella y la pareja) "*Pedro meditaba: "No me cree"... (Pág. 5)*" (pág. 13). El hallazgo de la inquietante misiva *que atentamente lee Jesusa... una mano femenina había escrito: "Hoy, imposible. Búscame mañana..." (Pág. 18)*" (pág. 23). Y salita de estar, con dos hieráticas figuras femeninas, sedentes, una de ellas con el brazo en cabestrillo: "*¿Conoces al pintor Juan Blas?... ¡claro que sí!... (Pág. 25)*" (pág. 31). La frecuencia de aparición, nuevamente, hace recaer el protagonismo en una imagen de mujer joven y de cierto atractivo.

37. Op. cit. pág. 11. Se trata de la tercera colaboración de Zamacois para **La Novela de Hoy**. La anterior fue **La Divina Pirueta** (publicada el 27 de abril de 1923, nº 50), en ella no se inserta el "*A modo de Prólogo*".

38. Op. cit. pág. 7.

39. Ibid.

40. Ibid. Advuértase la coincidencia entre estas declaraciones de Zamacois y las de Wenceslao Fernández Flórez, igualmente recogidas en entrevista realizada por Precioso con motivo de la publicación de **El Fantasma** (11 de enero de 1924). El novelista gallego es aún más tajante pues dice no ser partidario del matrimonio por la inexistencia del divorcio. Cfr. nuestro apartado V.2.1..

41. En nuestro capítulo II, dedicado a **Diseño Editorial** de **La Novela de una Hora** pusimos de manifiesto la función propagandística de la colección, con el objeto de facilitar la venta de fondos editoriales; entre ellos y en lugar destacado por sus índices de presencia son anunciadas: **Las mejores novelas policíacas en edición de biblioteca** a dos pesetas el tomo.

42. Fue Zamacois quien inició en **Cien por Cien**, en el segundo capítulo, una distanciamiento narrativo, que, continuado por Tomás Borrás (capítulo tercero) será plenamente retomado y afianzado por Benjamín Jarnés en este capítulo sexto, inclinando, definitivamente, el tono de la **Novela Multiplicada** hacia lo burlesco-paródico. Cfr. El capítulo III de nuestro trabajo.

43. Recurso fácil, asimismo, utilizado con similares funciones de identificación en las manifestaciones literarias de masas desde el siglo XIX (folletines, novelas por entregas, sentimentales, psicalípticas y rosas del siglo XX). Funciona, pues, con doble función identificadora: la indicada para los personajes y la destinada a los lectores populares.

44. El coche, como objeto identificativo de clases acomodadas, lo comentamos en **Nadie quiere a Nadie**, Concha Espina. Constatemos ahora su doble papel en **Los que se van piden perdón** función social clasificadora y causa de tragedia; trágico accidente→muerte. En la novelita de López de Haro, **El hombre que se vio en el espejo**, publicada en el número 16, volveremos a encontrarnos con similar

efecto trágico e igualmente asociado a un caso de adulterio.

45. La rapidez en el esbozo, no sólo por el breve espacio que ocupa, da lugar a incoherencias en la caracterización de tipos femeninos. Por ejemplo, Jesusa fue presentada como delgada y alta (pág. 9); unas páginas después, inopinadamente, ha menguado de estatura: "*Jesusa sintió hacia su amiga [Emilia] esa repugnancia envidiosa, íntima, callada, que las buenas mozas suelen inspirar a las mujeres de corta estatura*" (pág. 14). Indicio, tal vez, de que por responder al mismo prototipo femenino son captadas de manera conjunta; por ello la alteración en alguno de sus rasgos, incluso, pudiera pasar desapercibida para la mayoría de los lectores.

46. La escasez descriptiva que afecta al físico del protagonista masculino alcanza a su propia edad, en ningún momento aparece precisada y de su aspecto externo sólo hay referencia a su talla de "*buen mozo*" "*garrido y galante*," a semejanza de una de las amigas de Jesusa, Emilia (cfr. pág. 14).

47. No deja de resultar sorpresivo este repentino afán descriptivo del ajuar de mesa, cuando la pintura de espacios y decorados es el protagonista ausente.

48. "*el contador reanudó su parla*" con que la voz narradora alude al personaje y a su actuación no deja de tener un cierto deje entre irónico y depreciativo que vendría a refrendar el carácter burlesco del relato.

49. Al abandono de la carrera de medicina, al igual que Mata, Fernández Flórez ha de añadirse el de la de Filosofía. Temas médicos aparecen en **La linterna** o **Consuelo**, novela que escribió siendo todavía estudiante de Medicina.

50. La novela de **Los trece** tiene como asunto una historia de amor entre un adúltero maduro (desgastado por la vida) y una jovencita entusiasta y vitalista. La cesión generosa de la joven al poeta de su edad pone fin a la desigual relación amorosa. Notable es la acumulación de tópicos galantes, no matizados por la ironía, a diferencia del tratamiento que se ofrece en **Los que se van piden perdón**.

51. No hay ninguna referencia que nos permita localizar su tiempo de escritura: No aparece fechada, ni hay referencia temporal alguna en el propio relato. Suponemos que la pudo iniciar después de haber entregado el segundo capítulo de **Cien por Cien**: entre esta entrega y la de la novelita median cuatro semanas y en las dos primeras bien pudo realizar este capricho literario. Su experiencia más que demostrada a estas alturas de su trayectoria (63 años y abundancia de novelas largas y breves, crónicas y obras de teatro) posibilitan esta rapidez en la producción de la obrita. Recordemos, además, que en la entrevista de Precioso reseñada aludía, explícitamente, al período de quince días invertido en la producción de estas obras menores.

52. Salvo el nº 2 **Un cadáver en el comedor**, obra de Wenceslao Fernández Flórez, no ajustado a esta clasificación ni por el tratamiento de temas, ni por el de personajes: los cuatro restantes apuestan de una u otra forma por la defensa de relaciones amorosas reconocidas por la moral conservadora. Cfr. El estudio dedicado a ella en páginas precedentes.

7.1. ENRIQUE JARDIEL PONCELA.

La incorporación de Enrique Jardiel Poncela (Madrid, 1901-1952) a la nómina efectiva de colaboradores de **La Novela de una Hora** aporta una serie de novedades en las que reside la eficacia del reclamo de la revista durante su segundo mes de su existencia. **Los 38 asesinatos y medio en el Castillo de Hull. (Novísimas aventuras de Sherlock Holmes.**¹ se publica en el n° siete, con fecha 17 de abril de 1936. Título y autor que, al modo habitual, fueron anunciados en el número precedente, así como en la página destinada a publicidad de "*Primeros Volúmenes*". Con este número séptimo se cerraba el catálogo, insertado desde el número tres, de títulos anunciados en esta página de donde se deriva que, desde el inicio, **Editores Reunidos** daba como segura su colaboración. En cuanto al reclamo incluido en la contracubierta del número seis en él quedan destacados dos aspectos del escritor signados por lo novedoso: "*El joven y ya célebre escritor que tan clamorosos éxitos ha alcanzado en el teatro y el cine...*". El primero, la celebridad alcanzada, a pesar de su juventud y el segundo, que el sustento de su popularidad no reside en su labor novelesca sino en dos manifestaciones-espectáculo de *cultura de masas*: el teatro y el cine. Indudable es su juventud (treinta y cinco años - nació el 15 de octubre de 1901-) más aún si es comparada con la propecta edad de sus predecesores: Armando Palacio Valdés, octogenario (el "*senior*"); Wenceslao Fernández Flórez (el menos maduro) supera los cincuenta; Mata, Bueno, Concha Espina y Zamacois: sexagenarios. Con la presencia, además, de *un joven* en el catálogo de **La Novela de una Hora**, **Editores Reunidos** retoma una característica del *modelo Zamacois* cifrada en la coexistencia de autores de distintas generaciones: realistas decimonónicos, noventayochistas, promocionistas, a las que ahora -por naturales razones cronológicas- se suma la *nueva generación*, doblemente significativa, por cuanto sus componentes muestran cierto distanciamiento hacia estos medios populares de difusión literaria. Obsérvese, sin embargo, a diferencia de la pionera del género (**El Cuento Semanal**) y de sus continuadoras, como la juventud de Jardiel Poncela no va unida al descubrimiento de un escritor novel; bien al contrario, se trata de un valor reconocido, lo cual supone escaso riesgo por parte de la editora y doble llamada al interés de los lectores. Y por si la conjunción de juventud y fama de Jardiel Poncela no fuesen de suyo suficientes para despertar la atención del público, a ellas se añaden dos medios de indudable popularidad y determinativos en el lanzamiento de famosos: uno ya clásico, el teatro, y otro de excitante novedad, el cine.

Numerosas, en efecto, son las obras dramáticas escritas primero con la colaboración de Serafín Adame o de Felipe Moreno, desde 1916 a 1926 ² (pese a las declaraciones de no reconocimiento autorial realizadas por el propio Jardiel) y a partir de 1927 (**Una noche de primavera sin sueño. Comedia humorística**, estrenada el 28 de mayo de 1928 en el teatro *Lara* de Madrid) en solitario, será en los años treinta cuando alcance su mayor índice de popularidad como autor dramático. Prueba de ello son los sucesivos estrenos de **El cadáver del señor García** (1930) y **Margarita Armando y su padre** (1931) Usted

tiene ojos de mujer fatal (1932); **Angelina o el honor de un brigadier** (1934), **Un adulterio decente** (1935), **Las cinco advertencias de Satanás** (1935) y **Cuatro corazones con rumbo y marcha atrás**(1936).

El segundo de los resortes esgrimidos en el *reclamo*, el cine, se nos revela sumamente eficaz por tratarse de una de las manifestaciones de cultura de masas de mayor atractivo en estas fechas, hasta el punto de restar destinatarios a otros medios populares anteriores: el propio teatro ³ y las novelas populares (novelas por entregas y novelas cortas). La dedicación de Enrique Jardiel Poncela al nuevo arte del cinematógrafo tiene sus inicios, también, en 1927 con el guión (basado en la obra de Carlos Arniches) de **Es mi hombre**, dirigida por Carlos Fernández Cuenca. En 1931-32 realiza argumento, guión y diálogo de **Se ha fugado un preso**, dirigida por Benito Perojo; pero el *soplo de la fama* en esta faceta creativa le llegará de la mano del todopoderoso cine americano:⁴ desde septiembre de 1932 hasta mayo del siguiente año reside en Hollywood contratado por la Casa Fox. En este mismo año (1933) y para la misma empresa cinematográfica, confecciona en los estudios Billancourt de París cintas sonoras humorísticas para películas mudas genéricamente tituladas **Celuloides rancios**. Su segunda época en Hollywood transcurre en los dos años siguientes con contrato de la casa Fox, de nuevo, para hacer versiones españolas de varias películas; entre ellas **Angelina** (la primera película en la que se utilizaba el verso), estrenada en la madrileña **Cine Rialto** el 25 de setiembre de 1935. La cercanía entre estas fechas y las de **La Novela de una Hora** que favorecen sin duda el público *reconocimiento* de su nombre. Mas cerca aún, en 1936 lo encontramos como realizador de *cortos* en los Estudios CEA⁵ de la madrileña Ciudad Lineal, es también el año de sus **Celuloides Cómicos**.

El enlace, en definitiva, entre estas dos facetas populares y **Los 38 asesinatos...** se presenta en el *reclamo* merced a una sutil isotopía, en tanto que el "*célebre escritor [...] ofrece al público esta novela policíaca, llena de aventuras regocijantes*"⁶. Genérica alusión al "*público*" que viene a señalar la recurrencia con esos otros productos de masas deudores de su fama. El cierre del anuncio con la clasificación de la novela como "*policíaca*" permite, asimismo, establecer una clara correlación con la del número segundo: **Un cadáver en el comedor** (Fernández Flórez), clasificada de igual manera y de signo diferente al amoroso-rosa, predominante en los relatos publicados hasta este nº 7. Comparte también con ella su carácter "*regocijante*", aunque en aquel reclamo lo novedoso del mismo se cifrara en el distanciamiento del tono humorístico: "*La primera novela policíaca del maestro de humoristas*"⁷.

La suma, en fin, de lo policíaco con lo humorístico para definir a **Los 38 asesinatos...** incide, a su vez, en el acusado tono burlesco-paródico que signa a las novelas largas de Jardiel Poncela publicadas en los años treinta. De su éxito da testimonio, Ramón Gómez de la Serna:

*"Jardiel publicó su primera novela grande y sonada: Amor se escribe sin hache, y ya no dejó de editarle Castillo, pues su éxito fue fantástico, porque lo leían desde los horteras de la ranola a los filósofos"*⁸.



Cubierta correspondiente al nº 7, 17 de abril, 1936.

Y lo confirman las cinco reediciones de **Amor se escribe sin hache** desde 1929 a 1936 y las sucesivas publicaciones de **¡Espérame en Siberia, vida mía! (Novela de aventuras)** ⁹, (1929) **Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?.** **Novela del donjuanismo** (1930) y **La tourné de Dios** (1932). Observemos, sin embargo, cómo a pesar de esta buena acogida y, pese a haber dado a la imprenta la totalidad de su producción novelesca (después de 1932 no escribirá más novelas largas) es mencionado con el genérico "*escritor*", lo que confirma la hipótesis relativa a la mayor eficacia publicitaria de sus otras facetas creativas. También es cierto que sólo cuatro novelas y de estructura poco convencional, son menos populares que sus obras dramáticas, por una parte; y, de otra son, numéricamente, inferiores a las de los novelistas (salvo Manuel Bueno también aludido como "escritor") que lo habían precedido, circunstancias que hubieron de influir en los términos de redacción del *texto-reclamo* dirigido al *gran público*. Ha de tenerse en cuenta, además, que el reducido número de sus novelas extensas se compadece con su escasa presencia en las colecciones de novelas breves y, quizá lo más significativo, con su práctica ausencia en aquellas que gozaron de mayor difusión. Razones de edad justifican la ausencia de su nombre en las iniciadoras del género, **El Cuento Semanal** y **Los Contemporáneos**. Su debut en estos medios de amplia difusión tiene lugar en el año 1919: **La Correspondencia de España**¹⁰ diario madrileño en donde Enrique Jardiel (hijo) trabaja como colaborador, ofrece al público dos relatos breves: **La dama rubia** y **La Victoria de Samotracia**. Seguirán a estas entregas, en el mismo periódico, otros dos relatos destinados a niños e insertados en el espacio infantil semanal ideado por el periódico de "*Juan de Aragón*"; sus títulos: **El misterio del triángulo negro** y **Aventuras de Tortas y Pan Pintao**. En este mismo año (1922) y en el mismo medio, publica como folletón su primera novela larga **El Plano Astral**, obra recomendada por el "*Círculo de Bellas Artes*". Es 1922, también, el año en que nuestro polifacético autor da con el invento de fundar una colección de novelas cortas (tal vez porque no encontraba *hueco* en las *revistas novelescas*): **La Novela Misteriosa**¹¹, serie constituida por nueve números con paternidad única) Enrique Jardiel Poncela. Uno de los nueve relatos, **El espantoso secreto de Máximo Marville** será incluido en **Exceso de Equipaje** (1943), miscelánea que tiene por objeto recoger (según declaraciones del propio autor) "*toda la labor de carácter breve*"¹² que por el *medio* utilizado para su difusión ("*diarios, revistas y emisoras de radio*") la han convertido en obra dispersa.

A estas atípicas incursiones de edición en publicaciones periódicas, seguirán algunos relatos breves, entregados a colecciones de quiosco de los años veinte de efímera existencia. Cuatro títulos para "*La Novela del Amor*": **El infierno** y **El hombre a quien amó Alejandra** (1924); en "*La Novela pasional*", **La muchacha de las alucinaciones** (1924), (en 1925); de nuevo **Una ligereza** y **Lucrecia y Mesalina** (1924); para **Nuestra Novela** ¹³: **La sencillez fragante**, (recogido en **Exceso de equipaje**) **Las defensas del cerebro** publicados en 1925 y **La puerta franqueada** (1926). El segundo título quedó seleccionado en el concurso promovido por **La Novela de Hoy** en 1924 entre los diez relatos mejores, sin embargo, no llegaría

a ser editado.¹⁴ Constituyan el tribunal calificador tres novelistas que habrían de ser colaboradores en **La Novela de una Hora**: Alberto Insúa, Wenceslao Fernández Flórez y Rafael López de Haro. Apuntemos como dato, cuando menos curioso, que años más tarde Jardiel Poncela habrá de preceder a dos de sus antiguos jurados (Insúa y López de Haro) en la revista de **Editores Reunidos**. Anticipo significativo que puede ser explicado por el deseo de conseguir para la revista la diversidad necesaria para la difusión del producto -más allá del mero consumo de novelitas sentimentales- así como para la configuración de un modelo editorial basado en la coexistencia de generaciones.

Por otra parte, este intento fallido de entrada en el grupo de los *autores exclusivos*, por la vía del concurso, es bien sintomático del carácter cerrado de las nóminas de colaboradores, prácticamente cubiertas por los *promocionistas* lo que permitiría justificar, al menos en parte, no sólo la escasa participación de Jardiel Poncela, sino la de otros escritores que inician su actividad literaria en los años veinte¹⁵. Estas dificultades, no obstante, no parecen intimidar en exceso a nuestro novelista; así lo prueban nuevos inéditos publicados en 1926 en medios efímeros¹⁶ y de lo más dispar: **Ocho meses de amor** en **El Libro Galante**; **Jack el destripador** en **La Novela Vivida** (será incluida en **Exceso de equipaje**); la **Olimpiada de Bellas Vistas** en **La Novela deportiva** y **Las infamias de un vizconde** en el semanario festivo, **Buen Humor**.¹⁷

Siguen a estos pródigos años de producción novelesca breve otros de vacío que vienen a coincidir con el cambio de sus orientaciones estéticas,¹⁸ con la redacción de sus cuatro novelas extensas (1928-1932) y de siete obras dramáticas (1930-1935); además coincide, parcialmente, con sus dos estancias en Hollywood. Hacia mediados de los años treinta, vuelve a aparecer su firma -**Angelina o el honor de un brigadier (Un drama de 1880)** (Biblioteca Nueva, 1934)- en una colección popular: "**La Farsa**" publica una edición abreviada de este drama burlesco. Con ésta su última entrega a *revistas teatrales o noveleras*, diarios y semanarios llegamos a **Los 38 asesinatos...** Un total de veinticinco relatos breves, cifra nada desdeñable aunque hayan sido publicados en medios ya atípicos (diarios, revistas), ya efímeros (revistas de brevísima vida, todo lo más dos años escasos: **Nuestra Novela** y **La Novela del Amor**). En su mayoría novelitas sentimentaloides al gusto de los consumidores de novelas de quiosco; la publicada en **La Novela de una Hora**, sin embargo, escapa a esta orientación, no en vano Jardiel le reserva el privilegio de ser incluida en **Exceso de equipaje** y dos de las colecciones de postguerra la incluyen en su catálogo. Ocupa el nº 13 en **La Novela Corta**, segunda época (1949?) y el nº 4 en **La Novela del sábado** (1953. Otro de los *medios*, finalmente, que viene en ayuda de su fama es el periodismo. Desde 1919 publica artículos y cuentos en **La Nueva Humanidad**, en **Los Lunes de "El Imparcial"**, en **La Acción** (por poco tiempo)¹⁹ y en **La Correspondencia de España**, diario anteriormente citado por ser vehículo de difusión de su primera novela larga (**El plano Astral**) y de algunos relatos breves; fue, asimismo, el primer periódico en donde obtuvo retribuciones y espacio fijos²⁰. Otros periódicos *serios* en los que aparece su firma: **La opinión** (fundado por Manuel Aznar) e **Informaciones**, a partir de 1930 (dirigido por Leopoldo Romero,

tras el abandono de la dirección de **La Correspondencia de España**). Desde 1922 es figura destacada en las revistas satíricas de humor²¹: **Buen Humor** (1922) y **Gutiérrez** (1927), semanario éste en donde publica por **entregas semanales** (del 15 de octubre al 3 de diciembre) el primer acto de **Cuatro corazones con freno y marcha atrás**, a modo de concurso dirigido a los lectores quienes habrán de terminar la farsa; su epígrafe: **La sin título** ²²

En resumen, la conjunción de las facetas creativas señaladas -teatro, cine, novelas extensas y breves, periodismo-, configuran a Jardiel Poncela en 1936 como prototipo de autor famoso, popular, cosmopolita y, además, portador de novedosas distracciones de las que **La Novela de una Hora** estaba ya falta.

Con posterioridad a **Los 38 asesinatos...** durante la guerra civil y después de ella continúa con su actividad creativa-esencialmente la dramática- hasta 1949 y en la actualidad no es uno de los escritores *injustamente olvidados*. Referencias a su papel innovador tanto en el teatro como en la novela pueden encontrarse en las historias de la literatura y del teatro ²³. A su vida y obra han sido dedicados monografías y ensayos: Rafael Flórez, **Mío Jardiel** (1966) y **Jardiel Poncela** (1969). Manuel Ariza Viguera, **Enrique Jardiel Poncela en la literatura humorística española** (1974); Carmen escudero, **Nueva aproximación a la dramaturgia de Jardiel Poncela** (1981) ²⁴; las más recientes aportaciones han sido publicadas en un volumen colectivo que recoge los trabajos de un congreso jardeliano: **Jardiel Poncela. Teatro, vanguardia y humor** (1993). La vigencia e interés de su obra queda probada por la continuadas reediciones de sus títulos más emblemáticos, entre ellas destaquemos las ediciones críticas de **Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?** (Cátedra, 1988); **La Tournée de Dios** (Cátedra, 1989); **Amor se escribe sin hache** (Cátedra, 1990) y **Eloísa está debajo de un almendro, Las cinco advertencias de Satanás** (Espasa-Calpe, Austral, 1992). En fechas recientes Juan Manuel Bonet lo ha incluido en **Diccionario de las Vanguardias de España 1907-1936** (1995) y ha sido incorporado, como figura destacada, en el número monográfico de **Ínsula** dedicado a "*Humor y Literatura en la Vanguardia*" (1995).

7.2. LOS 38 ASESINATOS Y MEDIO DEL CASTILLO DE HULL. NOVÍSIMAS AVENTURAS DE SHERLOCK HOLMES.

La colaboración de Enrique Jardiel Poncela para **La Novela de una Hora** queda limitada a la entrega de **Los 38 asesinatos...**, puesto que su firma no aparece en el ingenio colectivo de **Cien por Cien**. Hemos apuntado en páginas precedentes el significado novedoso que conlleva la entrada en el catálogo de un autor la denominada como *la otra generación del 27* (corresponde la denominación a Lafn Entralgo) y no sólo por la diferencia generacional, sino por la factura de la propia novela. En el *reclamo* con que se anunciara en el número seis

"El joven y ya célebre escritor que tan clamorosos éxitos ha alcanzado en el teatro y el cine, ofrece al público esta novela policíaca, llena de regocijantes aventuras"

quedan reflejados sus rasgos de intriga detectivesca a la par que humorística, caracteres que permiten al lector establecer una nítida diferencia con el tono sentimental-rosa de números precedentes y que serán confirmada tras su lectura.

Ocupa el relato 50 páginas (de la 7 a la 56) incluidas las cinco ilustraciones -de nuevo a cargo de Bocquet-; distribución espacial semejante al número cuatro correspondiente a Manuel Bueno, por cuanto tres páginas iniciales aparecen ocupadas por un texto, sin firma, en el que se da cuenta de la supuesta génesis de la novela y de cómo ha de ser recibida por sus destinatarios: críticos y lectores. Su título viene a resumir tales intenciones: **"ACLARACIÓN A LA IDIOTEZ DEL TEXTO Y DEDICATORIA A CIERTOS CRÍTICOS JOVENCITOS"** (pág. 3.). Ocho páginas finales para cubrir las 64 preceptivas, se destinan al capítulo séptimo de **Cien por Cien** (págs. 57-64) a cargo de Alberto Insúa: asociación de un joven famoso con un popular consagrado que dotan a este número siete de indudable atractivo.²⁵

En el texto antesala, de cómico y largo título, Jardiel Poncela, mezclando la ficción con la realidad, nos presenta dos constantes de su biobibliografía. Es la primera, la aclaración sobre la *"historia"* de la novela:

"Después de diez años de sucedidos aquellos extraordinarios acontecimientos, me decido por fin a ir publicando las aventuras que tuve ocasión de correr junto a Sherlock Holmes, el mundial y maravilloso detective que, contra lo que aseguró Conan Doyle, no ha muerto todavía o no había muerto, al menos, en 1926 que fue cuando yo le conocí, le traté y le serví de ayudante.

Estas aventuras, que pienso dar a conocer en su totalidad fueron muchas y están escritas a raíz de ocurrir.

Hoy no transcribiré más que la primera, por parecerme la más característica y porque no cuento, para dejarla definitivamente fijada, sino con treinta cuartillas. El día que me decida a comprar más papel, expondré las restantes al juicio de los lectores" (Ibid).

Aclaraciones iniciales que determinan su fecha de transcripción 1936 -*"Después de diez años [...] en 1926..."*-, así como el eminente tono humorístico-paródico que habrá de signarla. Los párrafos siguientes confirman la burla, al ser valorada por los amigos que la conocían y por él mismo, como *"de una idiotez difícilmente superable en ningún idioma del mundo"* (pág. 4). Continúa el ingenioso discurso con la justificación de dar a la imprenta la obra, pues tras diez años de atenta mirada al panorama literario:

"...he adquirido el convencimiento de que la idiotez ha dejado de ser en literatura una cualidad esporádica y desdeñada para convertirse en una cualidad frecuente y elogiada a menudo por los críticos más viejos, expertos y severos. En cuanto a los críticos jóvenes -que son quienes se merecen mayor atención de parte del escritor porque a ellos pertenece el porvenir de emitir juicios -esos no sólo elogian la idiotez de un modo automático allí donde se les presenta, sino que en realidad, poseen unos cerebros tan idiotamente constituidos, que lo que no tiene una densa cantidad de idiotez

les parece idiota. (Y espero que este sagaz análisis quede lo suficientemente claro para no precisar de ninguna explicación).

A dichos jóvenes, especialmente, cuya idiotez innata les ha llevado a censurar y a intentar echar por tierra mis páginas más inteligentes, ofrezco y dedico las páginas idiotas que siguen, con la seguridad y la satisfacción de merecer esta vez su aplauso entusiasta. Si no lo logro, entenderé que aún no he puesto la idiotez de mi pluma al nivel de la idiotez de la suya y en ese caso procuraré ponerla en el futuro. Añadiendo a la mezcla algunas gotas de cretinismo con lo cual ya ellos y yo seremos iguales y todo irá como sobre ruedas" (pág. 4).

Tan hirientes correlaciones y juegos antitéticos no hacen sino incidir en una de las obsesiones de Jardiel Poncela sobre la nula sensibilidad ante lo novedoso por gran parte de la crítica ²⁶: muestras de esta monomanía persecutoria pueden encontrarse, en las "*historias*" que preceden a su volúmenes de comedias y misceláneas²⁷ como recurrente idea que lo acompañará hasta los últimos años de su vida.

Se cierra esta "*Aclaración a la idiotez...*" con un mensaje dirigido al lector inteligente para que le disculpe por "*la traición de que no escriba para él*" (pág. 5) y para pedirle su complicidad, imprescindible punto de partida para la cabal interpretación del relato. Pero como la segura inteligencia de sus fieles lectores resulta antagónica con la consustancial idiotez del texto, el autor pide:

"un favor, que añadiré a tantos favores como el lector me lleva otorgados: que así como cuando uno compone páginas ingenuas dedicadas a la infancia el lector adulto procura esforzarse por sentirse niño ahora, que escribo páginas idiotas dedicadas a ciertos críticos jóvenes, el lector inteligente debe esforzarse por sentirse idiota.

Y, así, no perderá su tiempo ni habrá perdido su dinero" (pág. 5).

También esta interpelación a los lectores y a su inteligencia es otra de las constantes prologales de Jardiel, directamente relacionada con su tarea novelesca a la que concedía más importancia que a la dramática, precisamente porque "*hacer novela es hablar a gentes que comprenden estiman, respetan y admiran*"²⁸. Si tenemos en cuenta que **Los 38 asesinatos...**, aunque novela corta, aparece tras cuatro años de vacío narrativo (en 1932 fue publicada su última novela **La tournée de Dios**) podremos calibrar la importancia de esta antesala explicativa y de la edición de la propia novelita. Título, según anotamos en líneas precedentes, reeditado en **Exceso de equipaje** (1943), y en colecciones populares de postguerra aunque sin estas aclaraciones prologales, reveladoras del *estado de la literatura* en 1936 desde la óptica del novelista-dramaturgo y de la defensa del extraordinario valor de lo cómico o humorístico como indicio de inteligencia y comprensión²⁹.

7.2.1. Argumento y parodia.

Tras las aclaraciones sobre la génesis de las **Novísimas aventuras...** el lector inteligente está

preparado para conceder *verosimilitud literaria* a los acontecimientos protagonizados por el "*mundial y maravilloso detective*" junto al narrador-personaje que le sirve como ayudante; así como para seguir una trama argumental que resulta mero pretexto para el encadenamiento de una serie de fallidas deducciones, atribuidas al maestro de detectives. Su sentido bufo se manifiesta por el continuado desajuste entre ellas e inexplicables sucesivos crímenes que indudablemente requieren la complicidad de los lectores, conscientemente sometidos a engaños e incoherencias en el transcurso de los acontecimientos y cuyo final se resuelve a través de un desenlace metafictivo. En efecto, "*Los 38 asesinatos*" son en realidad 28, y el "*medio*" corresponde al desvanecido narrador, amorosamente acogido, en brazos del supuesto asesino: Sherlock Holmes. Este desmayo impide, al personaje la continuación del relato, silencio de la voz narrativa asimilado en definitiva, al fin de la historia.

La farsa queda asimismo, subrayada por eficaces recursos cómicos, aplicados a temas, costumbres, personajes y acontecimientos de manera acumulativa y continuada. En cuanto a los espacios en donde transcurren los numerosos asesinatos y la investigación de los mismos, se adecua a la intertextualidad del referente parodiado: Londres y el Castillo escocés de Hull, lo que supone un claro distanciamiento de los habituales escenarios (Madrid-París) que sirven de marco a multitud de novelas breves de la época. Londres es la ciudad elegida para el encuentro entre los protagonistas, con el consiguiente acuerdo de trabajar en "*nuevos casos*"; el Hyde Park londinense es el lugar destinado para la confirmación de este acuerdo: la casa de Holmes y el hotel de Harry completan los escenarios urbanos. El desplazamiento posterior de nuestros dos personajes: maestro y ayudante hacia tierras escocesas se fundamenta en el necesario esclarecimiento de cuatro asesinatos acontecidos en el castillo de Hull, comunicados al detective por Molkestone, padre de la última víctima, quien acabará, también, asesinado al igual que los demás residentes del castillo; más cinco criados de los veinticinco; más la totalidad de los quince invitados a este apartado castillo, con objeto de celebrar la muerte de la abuela de Lord Carddigan. La suma llega a veintiocho asesinatos y, fuera de toda lógica, una vez más, Holmes se declara responsable de todos ellos tras la muerte de los dos últimos sospechosos. Acumulación, en fin, de muertes en unos doce días, de buscadas incongruencias, de situaciones ridículas y grotescas que apuntan hacia la *inverosimilitud de la ficción* como definitivo recurso paródico.

7.2.2. Estructura y técnicas narrativas.

El desarrollo lineal de los acontecimientos queda estructurado en un Prólogo más seis capítulos numerados con romanos y enfáticamente titulados. Se subdividen éstos, en secuencias precedidas de epígrafes resumidores, sorprendentes y de efectos cómicos que bien pudieran servir a modo de esquema argumental, amén de favorecer el relleno artificioso de páginas con resonancias folletinescas. El sutil enlace de los insólitos acontecimientos es favorecido por el absoluto predominio de la fórmula autobiográfica; soporte, a su vez, de la frágil verosimilitud de la historia. Uso éste de la primera persona narrativa,

característica de las novelas de Jardiel, pero novedosa en el conjunto de **La Novela de una Hora**.

El "**PRÓLOGO**" (pág. 7) lleva como título, "**MI ENCUENTRO CON HOLMES**" (Ibid.) al que sigue una cita, diferenciada por recursos tipográficos tipo de letra reducido, cursiva, comillas: "*Happy new year*" (*el tiempo es oro*), lema de Sherlock Holmes" (Ibid).

La superposición de códigos (idiomáticos y gráficos) frecuente en la obra jardeliana, supone en ésta un primer y recurrente indicio de humor, por cuanto el supuesto lema del detective se va repitiendo en el transcurso de la novelita -ocho veces más- y siempre asociado a expresiones inglesas que nada tienen que ver con el aforismo hispano. Así en este *Prólogo* aparece formulado como "*I love you*" (pág. 11); en el capítulo I: "*To be or not to be*" (pág. 16); "*I have not bananas*" (pág. 20) y "*God save the King*" (pág. 22); en el final del capítulo II: "*Home, sweet home*" (pág. 30); en el capítulo IV: "*five o'clock tea...*" (pág. 37) y dos últimas en el capítulo VI: "*It's long a way to Tipperay*" (pág. 53) y "*Merry chrystmas!*" (pág. 56). Todas estas expresiones, destacadas en cursiva, aparecen en boca de Holmes como indicadores de identificación idiomática, junto a la locución, también reiterativa: "- **All right!** (*porque todavía no he dicho que Holmes repetía all right una frase sí, y otra no*)" (pág. 12). Las frases asimiladas al detective y a su lema, van siempre acompañadas de notas a pie de página -recurso aclaratorio, característico del estilo jardeliano- en las que con ligeras variantes, se nos recuerda su engañoso significado: "*el tiempo es oro*". Aclaraciones digresivas con finalidad apelativa y en perfecta adecuación a las intenciones proclamados en las páginas iniciales: que el lector inteligente (conocedor o no del inglés) adopte el papel de idiota; de esta paradoja surge el efecto de comicidad asociado al repetido recurso.

Ocupa el **Prólogo** seis páginas (de la 7 a la 12) destinadas a la presentación de los protagonistas, al tiempo y espacio del encuentro, a las condiciones y acuerdos necesarios para el inicio de tareas investigadoras. La casualidad carente de lógica, próxima al absurdo: "*En la primavera de 1926 había ido a Londres a que me plancharan un sombrero flexible*" (pág. 7,) sumada a la ridiculización de costumbres de los londinenses: comprar un monóculo; dirigirse durante las cuatro horas de espera dictadas por el sombrerero ("*acababa de recibir de la Cámara de los Lores el encargo de reformar veintidós chisteras de seis reflejos, lo que hacía un total de ciento treinta y dos reflejos reformables*" -ibid-) hacia Hyde Park; sentarse en un banco ocupado por un lector "*de la última edición del Times*" (pág. 8) porque "*estaba fatigadísimo, tanto de andar cuanto de mirar por un solo ojo, porque con el ojo en que llevaba el monóculo no veía lo más mínimo...*" (Ibid); hipérbole distorsionadora, con la que la ridiculización imitativa de costumbres anglosajonas se acerca a lo grotesco. Aún antes del inicio del diálogo y de la presentación de su interlocutor se vuelve a un nuevo desajuste alusivo al escenario: "*Pasaron cinco minutos y dos aeroplanos. Gozaba con la quietud del ambiente*" (ibid), al que sigue la irónica descripción del acompañante ante su pregunta de reconocimiento:

"*Alcé la vista y me afronté con un rostro noble y con dos ojos verdes colocados a los lados de una*

nariz recta, que comenzaba en un entrecejo fruncido y acababa en dos agujeritos ovalados situados sobre una boca de labios finos, entre los cuales brillaban varios dientes blancos, que sujetaban una pipa negra al extremo de la cual ardía cierta cantidad de tabaco rubio, del que brotaba una humareda azul que se perdía en el espacio gris. Todo esto así, del primer golpe.

A ambos lados del rostro, descrito con tanto colorido, se rizaba suavemente una aleación de cabellos y canas" (Ibid).

Pese a la tópica descripción, plena de obviedades ("*dos ojos verdes [...] dos agujeritos ovalados...*") e ironía ("*descrito con tanto colorido*") el supuesto reconocimiento, "*lo reconocí al punto*" (pág. 8), pasa por una serie de erróneas identificaciones: Pacheco, el estanciero de Entre Ríos; Nogales, teniente de navío, Peporro Lacovisa, que se resuelven con la chocante presentación del famoso detective y culmina con la justificación inverosímil e hiperbólica del narrador:

" era Sherlock Holmes. Pero nada de particular tenía que yo no le hubiera reconocido, pues aquel hombre genial se caracterizaba por lo bien que se caracterizaba, hasta el punto de que, cuando se veía obligado a disfrazarse, tenía que echarse al bolsillo un puñado de tarjetas de visita, para poder reconocerse a sí mismo" (Ibid).

Efectos cómicos potenciados, sin duda, por el contraste entre los nombres de resonancias hispanas frente al cosmopolita Sherlock Holmes.

Hacer un inventario de los recursos humorísticos y de su funcionalidad narrativa, por su abundancia, y continuidad convertirían nuestro análisis en una sucesión enfadosa de citas. Sirvan las anteriores y las que seleccionaremos a partir de ahora al exclusivo propósito de servir como muestra de recursos aún no señalados o imprescindibles para dar cuenta de la configuración de materiales narrativos. Anticipemos que la disposición acumulativa, desde el mismo prólogo, de ingeniosos alardes humorísticos viene a cumplir una indudable función irónico-distanciadora con relación al referente parodiado. No en vano el protagonismo del prólogo reside en el personaje creado por Conan Doyle y en su configuración, basada en el paradójico juego del conocido-desconocido-no identificado-disfrazado.

Se completa el perfil del detective con la referencia a su falsa muerte en las cataratas del Niágara, cuando en ellas "*no hice más que mojarme*

- *¿Y cómo salió usted del agua?*

- *Chorreando: ya se lo puede figurar.*

- *Pero, ¿Luego?*

- *Luego me sequé" (pág. 10).*

Diálogo que supone una transgresión de la retórica dialogística, al convertir la alternancia de respuestas esperadas en otras sorpresivas merced a un juego polisémico que contraviene la relación contextual enmarcada por la pregunta. Estos *diálogos de despiste* serán utilizados, asimismo, en posteriores

investigaciones, aunque la sagacidad de Holmes habrá de permitir su desciframiento. Por lo que se refiere a su *carácter* aparece como personaje lacónico (pág. 9); pronto a la aventura, siempre que encuentre a un ayudante (pág. 10); obsesionado por precisiones temporales (págs. 11-12) y, con tendencia al reiterado uso de expresiones hechas. Señas de identidad que propician el súbito acuerdo con el personaje-narrador, a quien le sobran los tres minutos concedidos por Holmes. El tiempo sobrante lo invierte ("*no me gusta gastar mi cerebro en esfuerzos inútiles*" -pág. 11) en el cálculo de

"... cuánto tiempo tardaría en llegar de Madrid a Varsovia un hombre que anduviese a gatas a razón de dos kilómetros por hora, descansando un día por cada catorce leguas y tres horas cada seiscientas yardas" (ibid).

Nuevo desajuste significativo entre las intenciones: "*no gastar el cerebro ↔ actividad innecesaria e inverosímil, que coadyuva al trazado de un ayudante tan excéntrico como el "gran policía"*"(ibid). Un gesto peculiar de discordantes posiciones de las cejas (Ibid); una hipérbole sobre su elevada estatura que le obliga a levantarse en tres veces; otro característico gesto: mano sobre la frente, cabeza inclinada "*que le daba un decidido aire de parálítico del lado izquierdo*" (pág. 12) cierran la presentación eminentemente guiñolesca del maestro de detectives, al que el aún no nominado turista londinense servirá como receptivo admirador y ayudante.

El prólogo se completa con precisiones espaciales ("*Vivo en Baker Street, como usted sabrá de antiguo*" -ibid-) sobre el domicilio del detective como refuerzo de intertextualidad paródica; con la referencia a su criada sorda "*tan sorda como una tapia de treinta metros*" (ibid), símil cercano al chiste basado en la ampliación distorsionada de una frase hecha; y finalmente con una precisión cronológica -"*Eran las 7 y 25, meridiano de Greenwich, más Greenwich que nunca*" (ibid) cuya intensificación cuantificadora, hiperbólica e innecesaria, además de producir un efecto cómico, marca incoherencias narrativas: el sombrerero le dio al turista cuatro horas de espera, invirtió dos hasta llegar a Hyde Park; no se precisa la hora de salida ni la duración de la estancia en el parque londinense, aunque se supone breve por la celeridad del acuerdo. Imprecisiones temporales que hacen aún más chocante del deseo de precisión final del prólogo.

En cuanto al "*sombrero flexible*" parece haberse perdido entre las brumas de Londres, no hay más referencias al decisivo objeto casual que abre la novela. Consideremos estos fallos narrativos como intencionados: forman parte del engaño cómplice, consentido por el inteligente lector en su papel protagonista de fingido idiota.

Planteamiento del problema.

El **Capítulo I** (págs. 13-25) lleva un título eminentemente convencional, "**PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA**" (pág. 13) en manifiesta oposición a los que encabezan las dos secuencias constitutivas del mismo. Con "*Una carta y un ponche*" (ibid) se sintetiza la primera en contraste, a su vez, con la

innecesaria extensión significativa de la segunda: "*Lo que contó el caballero de los sesenta años, dos meses y un día*" (pág. 17).

Recoge la carta y ponche de la primera secuencia dos materiales narrativos de desigual y contrastada importancia: la epístola supone el arranque y soporte de los cómicos acontecimientos, mientras que el ponche implica poco más que el cierre de la secuencia.

Es el firmante de la misiva **S.H.** y el destinatario el ayudante, por primera vez mencionado como **Harry** ³⁰. En ella se solicita anticipe la hora del encuentro (de las seis de la tarde acordadas en el prólogo, a primeras horas de la mañana) por haber "*surgido un problema que merece nuestra atención más concentrada*" (pág. 13). Celeridad que choca con la petición de hacer "*el camino a pie y a una velocidad media de veintiocho toesas por hora*" (págs. 13-14). Incomprensible desajuste al que aún se suma una nueva dificultad: "*Traiga consigo dos pesas de 70 libras cada una*" (pág. 13). Esta acumulación de peticiones insólitas, sin embargo, sirven como fundamento a una sucesión de situaciones y efectos hilarantes durante el desplazamiento y llegada a la casa del obediente personaje-narrador. Primero, la absurda elección, por lo premioso del mensaje, de una "*corbata repugnante*" (pág. 13) que de no ser porque algo grave debía de haber sucedido "*los transeúntes no devorarían los periódicos [...] sino que se dedicarían a contemplarme la corbata entre carcajadas salvajes*". (Ibid).

Segundo, el consiguiente cansancio provocado por el fiel cumplimiento de las órdenes dictadas ("*veintisiete toesas equivalentes a veintisiete kilómetros y medio*" -pág. 14) que desemboca en un reposado sueño de unas seis horas, compartido por "*el maestro*" y "*un caballero de sesenta años, dos meses y un día*" (ibid) dado que, al liberarse de las pesas, estas "*fueron a parar a sus respectivas cabezas*". Cómica escena con indudables resonancias de los *gags* del cine mudo. Se cierra el móvil de la carta con las ilógicas justificaciones, una vez despiertos, de Holmes: "*si le he hecho venir a pie, de prisa y trayendo una pesa de 70 libras en cada mano, ha sido, precisamente, para que usted se robusteciera lo más rápidamente posible*" (pág. 16) que vienen a subrayar el componente ridículo de la obsesión por el tiempo en el trazado de este personaje.

Sólo en un último momento aparece el líquido que diera título a la secuencia, el ponche preparado por la señora Hudson es causa de la única actividad desarrollada por el ayudante, mientras el detective escucha al caballero:

"Y para escuchar a aquel caballero, me dispuse a no hacer nada. En cambio, para tomarme el ponche tuve que apretarme la nariz con los dedos y echármelo al colete de un golpe, porque la verdad es que el ponche me da asco desde tres semanas antes de nacer Juan Sin Tierra" (Ibid).

La hipérbole para transmitir la repugnancia hacia el ponche con que se cierra la secuencia, nos permite establecer una correlación con la "*corbata repugnante*" del inicio; mal gusto-repugnancia-ingenioso juego verbal que, en definitiva, atiende al trazado de Harry por sus peculiares manías. De otra parte la

inactividad, con que ahora es presentado, prelude su función de narrador-testigo más que de coprotagonista. Papel éste confirmado en el transcurso de los acontecimientos tanto por su nula participación en el esclarecimiento de los enigmáticos asesinatos, como por la brevedad de sus intervenciones en los diálogos limitadas al necesario soporte que los haga posibles. Oyente, pues, en polisémico sentido: como acompañante, como destinatario de las deducciones del detective y como coadyuvante narrativo de la modalización del relato en primera persona.

La segunda secuencia del **PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA** atiende al "caso" de los cuatro primeros asesinatos relatado por un tercer personaje, en escena, aunque mudo, en la anterior secuencia. Las precisiones cómicas, en torno a su edad, son retomadas ahora para dar título a la secuencia y repetidas para ironizar sobre su nombre (otro recurso habitual en la obra de Jardiel) "*el caballero de los sesenta años, dos meses y un día tenía el cinismo de llamarse Molkestone*" (pág. 18). Inicia el sexagenario su discurso dando cuenta de sus pertenencias: una granja en Gales y un hijo en el Ejército Colonial de la India, incongruente suma cancelada con un efecto de humor negro:

"A la granja hace siglos que no la (sic) ocurre nada; pero a mi hijo le han asesinado misteriosamente la noche pasada en el despacho de Lord Cardigan, situado en el primer piso del Castillo de Hull, en las Trossachs en Escocia" (pág. 17).

Al inicio resumidor del "caso" con indicaciones espaciales enseguida se suman, sin que medie pregunta, dos informaciones importantes: "*- Mi pobre hijo es la cuarta persona que muere asesinada en el Castillo de Hull en los últimos ocho días...*" (ibid). La mención del múltiple asesinato sirve como pretexto para la inclusión de unas aclaraciones del autor, diferenciadas del texto propiamente narrativo por el uso de paréntesis y de cursiva. Incorporación digresiva, frecuente en otros textos jardelianos y con la misma función apelativa que señalamos para las notas a pie de página. Por otra parte, el guiño al lector requiere la complicitad basada en el conocimiento del referente parodiado, y en particular de los rasgos caracteriológicos del personaje creado por Conan Doyle que nos conducen, de nuevo, al reconocimiento de la inteligencia de sus lectores, expresado en las páginas iniciales: "*como ya el lector sabe, para aquel gran hombre lo criminal era un acicate; lo misterioso, un revulsivo; lo sangriento, un estímulo; lo canallesco,*

un excitante, y lo infame, un paraiso artificial" (ibid).

Segue a estos móviles genéricos de conducta una enumeración comparativa que atiende a su carácter: "*Serio, grave, melancólico [...] mas absurdo que un drama rural*"; así como a sus hábitos de hombre solitario: tocar el violín "*lo suficientemente mal...*" inyectarse morfina "*en cantidad bastante para tirar de bruces un caballo...*" (ibid). aislamientos letárgicos y prolongados; costumbres, en fin, ampliamente ridiculizadas merced al símil hiperbolizante y cuyo final siempre viene dado por el conocimiento de un misterio o un crimen. El esbozo del personaje literario mediante la voz autorial de **Los 38 asesinatos**, completa el trazado del protagonista y, a su vez, lo dota de una supuesta objetividad sustentada en la

polifonía de voces. Sin embargo, el resultado definitivo apunta hacia una esperpentización del mismo, por cuanto los dos puntos de vista usados en su trazado vienen a unificarse en una visión común transmisora de rasgos negativos y grotescos.

Salvado el paréntesis aclarativo, el resto de la secuencia lo ocupa el relato del caballero en todo momento dirigido por las inquisitivas y oportunas intervenciones del detective. Su ayudante interviene sólo como narrador-testigo, dado el predominio del diálogo en la secuencia entre el "*relator del caso*" y Holmes. Molkestone, en una línea semejante al discurso con que inició la historia de los asesinatos, transmite ahora informaciones sobre la región en donde está situado el Castillo de Hull, sobre su historia y sobre su dueño e hijos. Se acumulan en estas informaciones: enumeraciones arbitrarias (en la supuesta breve descripción del entorno) en las que se amalgaman hombres, oficios, flora, fauna, animales domésticos; incongruente mezcla del serio discurso histórico con expresiones eminentemente coloquiales e idiomáticamente engañosas; deformación caricaturesca aplicada tanto al desengaño político como al físico del dueño del castillo; un juego matemático para dar cuenta de la edad de sus hijos, cierra el continuado uso de resortes humorísticos, según muestra la cita adjunta:

"Es una región llena de lagos y de barro; cruzada por algunos ríos; provista de arboledas, carreteras, vacas, tiendas de tabaco, tartamudos, glaciares, gallos y repartidores de leche a domicilio, como tantas otras regiones inglesas. Cerca del lago Katrine se alza el Castillo de Hull, edificado en 1186 por un sobrino de Enrique II Plantagenet, y que se sostiene en pie en la actualidad por una verdadera chamba. (Lo que en el país se llama "werk"). Allí vive hoy, desde que se retiró de la política, que le produjo popularidad y náuseas³¹ a partes iguales, lord Cardiggan³², llamado sir Arthur Wooslesley, hombre recto, alto, rubio, que bizquea algo del izquierdo, defecto que sólo se le nota cuando se le mira a los ojos. Lord Carddigan tiene tres hijos: Silvia, Leticia y John. La primera cuenta treinta años menos que su padre, la segunda doble edad que su hermano pequeño, y éste, es decir, John, la cuarta parte de años que Silvia" (págs. 18-19).

La rápida solución, dada por Sherlock Holmes, al galimatías numérico con el apoyo de su conocimiento (previo, se entiende, a la visita del caballero) sobre la fecha de boda de Lord Carddigan, culmina con nueva hipérbole destinada, ahora, a destacar la increíble pericia del detective para el cálculo mental: "*Tenga usted en cuenta que yo, una vez, por distraerme, calculé la edad de los cien mil hijos de San Luis, y solo me equivoqué tres meses en el más pequeño*". (pág. 20).

Otro efecto hilarante en la información de Molkestone viene dado por la siniestra causa (reiterado recurso de humor negro relacionado con la muerte):

"- Hace dos semanas, para celebrar la muerte en Londres de su abuela, vieja repugnante³³ que había prometido morir en 1912 y que no lo ha hecho hasta el día 23 del pasado, lord Carddigan organizó un programa de fiestas en el Castillo e invitó a ellas a algunas de sus amistades.

Aceptando gustosos la idea de pasar unos días en Hull Castle, llegaron de diferentes puntos de Inglaterra hasta quince personas" (pág. 20),

que permite justificar la masiva afluencia de invitados, ahora mermada por cuatro muertos, entre ellos: "*mi hijo Peter, de mi mismo apellido*". Aclaración obvia que la convierte en chiste. La puntual cita de los catorce personajes restantes la formula, sistemáticamente, mediante la asociación al nombre de una característica que confirme su identidad, por ejemplo: "*La noble dama francesa Lucille Letourneur; su amante Monseieur René, conocido por el "bello marsellés", el novelista irlandés Mc-Gregor [...] el violinista rumano Patrik Chulesko...*" (pág. 21). Formulaciones identificadoras breves que apuntan a técnicas recurrentes en la obra jardeliana, destinadas a la configuración de caracteres. Las preliminares informaciones sobre el "*caso*" se completan con una sátira amable a las normas sociales que rigen en los castillos escoceses. Primero, abundante e innecesaria servidumbre:

"- Lord Carddigan vive con sus hijos en el Castillo de Hull, sin otra compañía, comúnmente, que la de la servidumbre: nueve mujeres y dieciséis hombres, en total, entre doncellas, criados, personal de las cocinas, de los garajes y la jardinería. Hay, además, un administrador: míster Fly; un mayordomo: Evans y yo...

- ¿Y cuál es su cargo en el castillo?

- Yo vivo allí gracias a la bondad de lord Carddigan, porque he resuelto no pagar al casero. Y me dedico a correr y descorrer las cortinas del salón grande" (pág. 20).

y residentes fijos, con encomiendas inútiles (caso del relator). En segundo lugar, la absurda inutilidad de los habituales entretenimientos:

*"- Los habitantes del Castillo y los recién llegados se llevaban divinamente y vivían en la armonía más perfecta, jugando al **tennis**, al **golf**, al **bridge** y al **whist**, cazando zorros, consumiendo **whiskys**, comiendo, charlando, diciendo incongruencias astronómicas las noches de luna, y haciendo, en fin, todas las bobadas que suelen hacer al cabo del día los habitantes de los castillos de Escocia" (págs. 21-22).*

El innecesariamente amplio preludio informativo da paso a la "*parte verdaderamente impresionante de su relato*" (pág. 21), grandilocuente declaración de intenciones que, una vez más, humorísticamente quedará negada. En efecto, el texto sobre costumbres en los castillos transcrito constituye la primera de sus intervenciones en esta "*parte... impresionante, para establecer el contraste entre diversión boba ↔ tragedia presente porque "... desde entonces cada día muere misteriosamente una persona*". El subrayado tipográfico de esta afirmación en boca de Molkestone apunta, ahora, hacia un desajuste en los datos transmitidos por el relator del "*caso*"; afecta tal distorsión a la falta de correspondencia tiempo = ocho días; asesinados = cuatro, según confirma, inequívocamente, la cita de sus hombres. El engaño relativo a las informaciones vertidas por este personaje quedará subrayada de una parte, por el *diálogo de despiste* que

signa la conversación investigadora-informativa, a partir de este momento:

"- ¿Sabe si su hijo tenía algún enemigo?

- Su sastre le odiaba

- Déme las señas del sastre.

- Grueso, bajo, de Liverpool..." (pág. 24),

por otra, en el resumen transmitido por Holmes de que "*los asesinatos continuarán inexorables a diario...*" (pág. 25) inverosímiles referencias tiempo-asesinatos, igualmente destacadas con diferencias tipográficas.

Se cierra, en fin, la secuencia y el capítulo de **PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA** con una actuación violenta de Holmes -arroja al visitante por el hueco de la escalera, ante su pertinaz insistencia de no marcharse- lo que hace considerar al narrador-ayudante: "*Desde ese momento dejamos de ver a mister Molkestone*" (Ibid). Afirmación engañosa de nuevo, pues hará acto de presencia en sucesivos capítulos y preludio del ficticio papel de asesino desempeñado por el detective.

En resumen, este primer capítulo, además de responder a los clásicos planteamientos de hechos que anuncia su título, funciona como apretada síntesis de efectos y recursos humorísticos aplicados a personajes, descripciones, costumbres, datos y situaciones que apuntan hacia la idiotez = inverosimilitud de los acontecimientos como marca del tono paródico-bufo del texto.

Nuevas brumas.

El Capítulo II (págs. 25-30) titulado **CAEN NUEVAS BRUMAS SOBRE EL PROBLEMA** está constituido por tres secuencias (sumamente breves) subtituladas: **Camino de Escocia** (pág. 25) **Las maravillas deductivas y reflexivas de Sherlock Holmes** (pág. 26) y **El telegrama inesperado** (pág. 29). Recoge la primera: los preparativos rápidos del viaje hacia Escocia en tren, rapidez que una vez más queda obstaculizada por insólitos hechos.

"*Aquella mañana, a las siete en punto, Sherlock me había despertado; me hizo vestir rápidamente; saltó conmigo en un taxi que, después de volcar tres veces, nos dejó rápidamente en la estación de Charing Cross*" (pág. 26).

El resto de la breve secuencia insiste en rasgos de los dos viajeros: carácter meditativo y violento de Holmes, obediencia del ayudante cuya consecuencia es el viaje silencioso desde Londres hasta "*las proximidades de Glasgow*" (pág. 26).

Un cambio en la actitud silenciosa de Holmes da paso a la segunda secuencia y "*Las maravillas deductivas y reflexivas*" anunciadas por su epígrafe mantienen como preludio *otra manía* del detective de la que nos informa el ayudante:

"*Sherlock, que había venido todo el viaje echado en el diván y con la cabeza colgando fuera, en la postura usual en él cuando reflexionaba, pues la sangre, afluyéndolo al cerebro, robustecía sus*

facultades mentales, se enderezó, sentóse normalmente y habló como si lo hiciera consigo mismo, pero en voz alta" (Ibid).

El discurso aclaratorio es recibido por Harry, quien salvo una pregunta imprescindible para el inicio del diálogo de unas cuatro líneas, no articula palabra: El visible asombro ante la sagacidad del "maestro" queda plasmado en un gesto de gradual apertura de su boca, medida en centímetros, que funciona como recurso cómico y permite delimitar cada una de las deducciones del detective. La primera desvela el falso apellido del visitante como prueban las iniciales de sus gemelos W. F. (Folquestone). Tal capacidad de observación deductiva es correspondida con "*Abrí la boca seis centímetros*" (pág. 27). La segunda aclara el nombre de pila (William) por la palidez del visitante ante la pregunta de si entre los habitantes del Castillo alguien tenía este nombre, tan común entre los ingleses. Reacción: "*Abrí la boca dos centímetros más*" (pág. 28). La tercera afecta a la relación Folkestone y su hijo, expulsado del ejército por haberse fugado a los dos meses de la India con "*la Caja*" (ibid); deducción basada en hábitos de bebida, según *respuesta de despiste* del padre, pues tomaba *vermout* en vaso y "*según, se sabe, hasta un año de estancia allá para aficionarse a beber té de Ceylán*" (ibid), resueltamente absurda que le hace abrir "*la boca un centímetro más*" (ibid). Continúa una deducción resumidora, de evidentes ecos cómicos basados en las respuestas de despiste del mencionado diálogo ahora interpretados por el inteligente detective. A la costumbre de beber el vermut en vaso y del robo al Ejército Colonial de la India, se suman: ser "*soltero de nacimiento*" (ibid) y "*odiado por su sastre, lo que prueba que no le pagaba*" (ibid). Incoherente suma de motivos de los que se infiere la intrínseca maldad del hijo y sus consiguientes actuaciones:

"... el hijo asesinó, para robarles, al arquitecto Penha y a mademoiselle Letorneur, que asesinó también al administrador Fly, que probablemente le había descubierto, y que, a su vez, fue muerto por su propio padre, cuando se disponía a vaciar la caja de lord Carddigan" (pág. 29).

Este desenlace del "caso" (aunque en boca del detective) aparece diferenciado con cursiva, al modo de las aclaraciones del autor implícito que observamos en páginas anteriores, juego gráfico apelativo, muy del gusto de Jardiel Poncela, para destacar la importancia del supuesto final. Sin embargo, la reflexiva sospecha de ser Folkestone el segundo asesino, suscita un enigma no resuelto (también fue insertado en el texto con cursiva). De ahí la pregunta :"- *Entonces, ¿por qué le dijo usted al señor Folkestone, maestro, que esperaba que los asesinatos continuaran a diario?*" (ibid).

La respuesta sobre la conveniencia del engaño para que el caballero no supiera que el asunto estaba resuelto provoca nuevo gesto admirativo: "*Abrí la boca tres centímetros más todavía*". (Ibid).

La última secuencia, brevísima, incluye un "telegrama inesperado" firmado por Carddigan en el que comunica la muerte de Folkestone. Tal noticia (la forma de entrega "*un empleado entró en nuestro departamento*" -ibid- no deja de resultar insólita, produce el estupor del ayudante: "*Abrí tanto la boca que se me desarticuló la mandíbula*" (pág. 30). Con esta hipérbole se pone fin al juego cómico creando cierta

ambigüedad entre admiración-sorpresa-desconfianza, por cuanto el gesticulante personaje en su papel de narrador había advertido que el texto del telegrama "*echaba por tierra todos los razonamientos de Sherlock Holmes*" (pág. 29). El mentís, sin embargo, a las seguras deducciones del maestro de detectives resulta elemento estructuralmente imprescindible para complicar la intriga y hacer posible la continuación de los acontecimientos, aunque subsidiariamente funcione como nueva clave paródica, asociado a las "**NUEVAS BRUMAS...**" que sirvieron para el título de este capítulo II.

Más oscuridad.

Continúa en el siguiente capítulo (págs. 30-36) el desarrollo de las investigaciones, complicadas por nuevos asesinatos.

Su título: **EL PROBLEMA SE PONE TODAVÍA MÁS OSCURO** establece una significativa correlación gradual con las **BRUMAS** anteriores. Subdividido en tres secuencias con epígrafes reveladores: **Encuentro con lord Carddigan** (pág. 30), **El Castillo de Hull, en las Trossachs** (pág. 33); **Tres asesinatos nuevos**(pág.34) nos sitúa en nuevos espacios, y en horas cercanas al té vespertino.

En la primera secuencia el "*Encuentro con Lord Carddigan*" aparece signado por la acumulación, de recursos cómicos destinados, en primer lugar a la configuración grotesca del noble inglés, encargado del desplazamiento de los protagonistas desde Glasgow al lago Katrine. Los rasgos elegidos: su escasa pericia como conductor, "*pisando el embrague doble número de veces que las necesarias, como hacen todos los lores en tales casos*" (pág. 30) y su estado emocional, "*aparecía deprimidísimo y se había abrazado a Sherlock [...] como el borracho se abraza al farol que le garantiza la verticalidad*" (ibid), inciden en un carácter poco seguro. El segundo recurso cómico implica un distanciamiento del narrador, obligado por las adversas condiciones del lugar que ocupa en el maravilloso Reynolds: "*Describiría el paisaje con mucho gusto, pero la verdad es que las maletas no me lo permitieron ver ni un instante*" (ibid). Imposibilidad que será convertida en silencio narrativo (al final de la secuencia) en tanto que "*El coche dio una arrancada, dos maletas se me cayeron encima y ya no pude oír ni una sílaba más del diálogo*" (pág. 33) y que nuevamente quedan asociadas a efectos cómicos del cine mudo.

Va dirigida la burla, en tercer lugar, hacia la escasa verosimilitud del arma homicida que acabara con la vida de Molkestone la noche anterior, alrededor de las nueve.

"- *Era un cuchillo de postre de mis vajillas.*

- *¿Lo tiene V.E.?*

- *Lo tenía anoche. Pero esta mañana me lo robaron de mi propia alcoba, de una bandejita con un pudding que me entraron por la noche*" (pág. 32).

La segunda secuencia centra su atención en "**El Castillo de Hull...**" y alrededores. La descripción del edificio, del paisaje del lago Katrine y las Trossachs, con presuntas aspiraciones de precisión léxica,

queda plenamente distorsionada merced a un atributo hiperbólico "*Era tan marcadamente medieval que casi hacía daño a la vista*" (pág. 33) y subrayada más adelante por la imagen degradada sobre lo vetusto del Castillo: "*yo no vi más que polvo de tres generaciones, pero Holmes debió de ver algo más...*" (pág. 34). Ese algo más se materializa en una pregunta a cargo del detective que deja abierta una nueva vía de investigación: "- ¿Por qué me ha ocultado V.E. que la hija menor de V.E. era amante del hijo de Folkestone?" (ibid).

Pregunta a la que dará respuesta la secuencia siguiente. Se completa esta secuencia con un referente temporal "*las cinco de la tarde*" (pág. 33) asociado a una inveterada costumbre inglesa que, sin sobresaltos, la inspección del castillo pues todos los invitados "*se hallan reunidos en el gran salón tomando el té*" (pág. 34).

El título de la tercera secuencia "**Tres asesinatos nuevos**" alude a su final, son los tres nuevos asesinados Leticia, su hermano John (los dos hijos menores del lord) y "*el bello marsellés*" (pág. 36). Como preludio a estas muertes, las deducciones del "*maestro*": Leticia asesinó a Folkestone para mantener en secreto la maldad de su amante; el pequeño John, a instancias de su hermana, hizo desaparecer la prueba homicida. Sin embargo, dos enigmas quedan pendientes: primero, la causa del atentado a René, quien haciendo gala a su sobrenombre "*agonizaba elegantemente*" (Ibid); segundo, la increíble desaparición del asesino pues, aunque oír los tres tiros y personarse en el salón fue todo uno, cuando llegaron solo vieron la terrible escena de muerte y agonía y "*lo más terrible era que el salón estaba absolutamente vacío*" (pág. 36). Queda con el subrayado de un acontecimiento, en apariencia importante cerrados la secuencia y el capítulo.

Un problema intransitable.

En el siguiente, (**Capítulo IV**), de mayor amplitud subdividido en nada menos que seis secuencias, se van añadiendo nuevas muertes en un tiempo reducido: desde las dos horas después de sucedidos los últimos crímenes (aproximadamente 19 hs.) a la mañana siguiente, un total de quince asesinatos a mano de una "*fuerza desconocida*" (pág. 41), acumulación que evidencia, una vez más, la inverosimilitud de la ficción.

El título "**DE TAN OBSCURO, EL PROBLEMA SE PONE YA INTRANSITABLE**" es eminentemente cómico por los desajustes significativos que lo conforman, aún más destacados por mantener las claves de conexión con capítulos precedentes. A ello responde la recurrencia a **PROBLEMA** (capítulos primero y segundo) y la gradación **BRUMAS** (capítulo segundo) → **DE TAN OBSCURO... INTRANSITABLE**, dílogfa, esta última, en correlación con las dificultades de desciframiento de los enigmas, cuanto de la ingente acumulación de cadáveres. Las dos primeras secuencias, establecen, a su vez, conexión con el capítulo precedente al atender a tareas investigadoras que permitan aclarar los tres últimos

crímenes. "Indagatoria sobre los invitados" (pág. 36) presenta a "treinta y ocho personas" (pág. 37) -cifra coincidente con el engañoso título de la novelita- reunidos en el gran salón para someterse al interrogatorio de Holmes. Y de nuevo el antagonismo entre el deseo del detective y la realidad sirven de contrapunto festivo. El único que contesta es el mayordomo Evans con el agravante de convertir el cómico coloquialismo de sus respuestas en protagonista (como sucediera con Molkestone el otro informador de Holmes) en lugar de centrarlo en el desciframiento del enigma:

"- Sencillamente: el señor René sacó de pronto un revólver, apuntó a la señorita Leticia y disparó; luego apuntó al pequeño señorito John y volvió a disparar; por último, se apuntó a sí mismo y se arreó un tercer balazo.

- ¿Se arreó?...

- Así decimos en Dublín, señor" (pág. 37).

La imposibilidad, en fin, de las indagaciones queda subrayada por la negativa respuesta, a coro, de la servidumbre sobre el necesario aporte de nuevos detalles aclaratorios, así como del ilógico y absurdo silencio de los invitados matizado por el añadido de nuevas atribuciones de signo cómico:

"El doctor Brown y su hija Diana eran sordomudos, detalle que no he tenido tiempo de expresar hasta ahora, y el marido de Diana jamás hablaba mientras no lo hiciera su suegro. Mistress Penkhurst, la famosa conferenciante de temas bíblicos, tomó la palabra para referir, como sólo ella sabía hacerlo, el episodio de Jonás devorado por la ballena, pero Sherlock la hizo callar de un silletazo cuando empezaba a describir el Mar Rojo. La madre del arquitecto Penha no podía pronunciar sílaba de la pena que tenía por la muerte de su hijo. El novelista Mc Gregor se limitó a decir:

- Yo no soy orador... Soy novelista.

Y su suegro alegó que él no era ni novelista siquiera. Lully, Polly, Dolly y Molly, hablaron largamente, pero de modas; y el violinista rumano Chulesko se limitó a decir que tenía ganas de un stradivarius. Esto fue todo" (pág. 38).

La segunda secuencia contrapone su breve extensión a lo prolongado de su título: "Las tremendas confesiones de Sherlock Holmes en la noche fatal" (pág. 40).

El móvil de las mencionadas confesiones se cifra en el reconocimiento por parte del "maestro de detectives" de lo erróneo de sus deducciones y las distintas referencias alusivas a estos fallos, quedan nuevamente distinguidas por la marca tipográfica del uso de la letra cursiva. El interlocutor del detective es ahora su ayudante (únicos personajes en escena) y su función narrativa vuelve a ser la de mero impulsor del diálogo, merced a brevísimas intervenciones, mayoritariamente interrogativas, que interrumpen y dinamizan el discurso de Holmes. El hecho de que "nada ha sucedido en el Castillo como yo he creído hasta ahora que había sucedido" (pág. 40); irónico aserto ampliamente constatado por el lector, que sirve de

inicio a nuevas deducciones: el asesino se adelantó a los acontecimientos→ la fuerza destructora desconocida aniquila incruentamente ya que *"de ninguno de los cadáveres ha brotado sangre"* (pág. 42), anticipadoras del desenlace metanarrativo de la historia.

La tercera secuencia, más breve aún que la anterior, por su epígrafe **"Elijo yo mismo las próximas víctimas"** (ibid) crea el espejismo del papel protagonista del narrador subrayado por el redundante uso de la primera persona. Pronto, sin embargo (según técnica constante en este discurso narrativo) queda desvelado el engaño: es él quien elige las víctimas, pero a instancias del maestro y con su respaldo; se trata pues, de una graciable condescendencia del verdadero protagonista. Por otra parte, la sentencia emitida por Holmes de que los dos elegidos *"serán los primeros asesinados"* (pág. 43) se nos revela como segundo indicio del desenlace de la historia. Otro elemento que contrasta con el presunto protagonismo del personaje -narrador viene dado, en el inicio de la secuencia, por una hipérbole cómica, como refuerzo de su carácter antiheroico:

"- Entonces - exclamé cuando la emoción me permitió hablar,- ¿cree usted ahora firmemente que los asesinatos continuarán?"

- Estoy seguro de ello. Y creo más. Creo que las próximas víctimas somos usted y yo...

- Se me puso el pelo tan de punta que tuve que correr al tocador de Sherlock a peinar me con fijador" (pág. 42).

Se titula la cuarta secuencia **"Dos muertos fuera de programa"** (pág. 43). Iniciada con una referencia temporal *"las nueve y cuarto de la noche (siempre meridiano Greenwich"*³⁴ (ibid) recoge la muerte de las dos víctimas anunciadas a las que se suman, inesperadamente, las otras dos *"fuera de programa"* del título. La forma de muerte: caída al vacío desde la venta de las habitaciones del detective, adonde habían sido, engañosamente, conducidas las elegidas víctimas con el objeto de sustituir a maestro y ayudante para lograr de este modo mantenerse vivos. El punto de observación del esperado asesinato, el parque del castillo, da paso a una descripción humorístico-irónica (constante que hemos señalado en otras anteriores) atenta a estereotipos narrativo-descriptivos y con juegos verbales alusivos al espacio geográfico:

"La noche era todo lo serena que puede ser una noche en las Trossachs. La luna brillaba tenuemente. Y el cielo ofrecía ese aspecto luminoso y oscuro, a cuadros, tan genuinamente escocés. A nuestro alrededor todo dormía, como se dice siempre en estos casos" (ibid.).

Se cierra la secuencia con la identificación de los cadáveres: Mc Gregor y Warren (los elegidos); el doctor Brown y Silvia, la primogénita de Lord Carddigan (no programados).

Las dos últimas secuencias, con tan sólo una página cada una, llevan por título **"El misterio en la galería alta"** (pág. 45) y **"Balance de la noche fatal"** (pág. 46). *El misterio* de la primera alude a una nueva víctima cuya causa de muerte es la misma de las cuatro anteriores, aunque cambia el ventanal desde donde el cuerpo de Diana Brown se precipita al vacío. El efecto paródico se cifra en el hecho contradictorio de que la minuciosa observación de los movimientos de la víctima no traerá consigo, según suponía el

sagaz detective, el descubrimiento del asesino. En palabras del narrador:

"Vi claramente a Diana Brown detenerse al llegar al tercer ventanal, extender los brazos en cruz y caer exánime con un gemido prolongado. Pero la verdad es que no distinguí nada más, ni hubiera podido decir qué clase de agente extraño había provocado el hecho". (Ibid).

En cuanto al **"Balance [...]** *en aquella noche inolvidable"* (ibid) supone el descubrimiento con ("*La luz del sol del nuevo día, que amaneció nubladísimo*" -ibid-) de siete asesinatos más: una invitada, (la madre del arquitecto Penha su hijo había muerto, antes de la llegada de los detectives al Castillo) y cinco criados. El hallazgo de sus cadáveres es presentado con rasgos de humor negro, de manera semejante a la otra víctima, adscrita al grupo de los invitados: *"Los cinco criados aparecieron muertos en montón. En cuanto a Oldegarda Belfast, se la descubrió dentro de un armario, junto a un par de guantes usados"* (Ibid).

Asesinatos masivos que explican la huida del resto de la servidumbre (salvo Evans, el mayordomo) hasta lejanísimas tierras -"*alrededores del lago Tanganika (África Oriental Inglesa)*"- reiterado eco hiperbólico- humorístico como marca de actitudes poco valerosas.

En este balance, el narrador nos recuerda el número de asesinatos hasta el momento -diecinueve-, número ajustado a la realidad de los acontecimientos, e informa minuciosamente de quiénes permanecen aún en el Castillo con referencias que insisten en atribuciones previas o explican el influjo de los acontecimientos sobre sus actitudes:

"Sólo lo habitábamos ya lord Carddigan, que, abrumado por la muerte de sus tres hijos, era como una sombra viviente que no veía, ni oía, ni entendía; el mayordomo Evans, leal como un setter; miss Penkhurst, la conferenciante de temas bíblicos, que se empeñaba en que los asesinatos del Castillo eran una plaga procedente de Palestina; las cuatro hermanas Hearts que continuaban hablando de modas; el suegro de Mc Gregor, senador vitalicio, y que confiaba en esto para no morir nunca; Sherlock Holmes y yo, que estábamos decididos a la muerte si era imprescindible, y Chulesko, el violinista rumano, a quien fuera de los stradivarius y de alguna czarda de Monti, todo le daba igual " (págs. 47-48).

Situación angustiosa.

El **Capítulo V**, pese a su brevedad (págs. 48-51) aparece subdividido en tres secuencias. Titulados: **SITUACIÓN ANGUSTIOSA** y **"En observación"** (pág. 48), **"Otros dos aún"** (pág. 50) y **"Caigo yo también"** (Ibid), respectivamente. Aunque desaparece el término *problema* de los epígrafes aún en este capítulo continúa el desarrollo de los acontecimientos luctuosos. La angustia de la situación alude tanto a estos macabros hechos como al definitivo reconocimiento del fracaso investigador del maestro de detectives. Dos intervenciones de Holmes en la primera secuencia, sirvan como significativo resumen de este valor polisémico. *"Salvarse de la muerte, ya es un triunfo estupendo en el Castillo de Hull. No nos queda sino*

vivir si podemos y observar [...] - Nunca me han faltado menos milímetros para el fracaso..." (pág. 49)

Por otra parte la defensa de la propia vida guarda relación antitética con el observar al que alude el epígrafe: Sherlock Holmes ha considerado y su ayudante se ocultan en dos armaduras para mantenerse a salvo; el campo de observación queda, lógicamente, bastante disminuido.

El segundo subtítulo **Otros dos aún**, como era previsible se refiere a dos nuevas víctimas identificadas, desde el interior de las armaduras, por las últimas palabras que pronunciaron:

"-¡Y no soy senador vitalicio!

- ¡Stradivarius!

- Pero no supimos más. Saber más nos habría costado la vida.

Y resultaba caro" (pág. 50).

Otro alarde de humor negro que permite identificar al suegro de Mc Gregor y al violinista rumano Chulesko.³⁵

La tercera secuencia protagonizada, en su título, por el *yo* es tan engañosa como la del capítulo anterior marcada por el mismo referente pronominal, puesto que ese **Caigo yo también** se limita a un desvanecimiento, producido por un fuerte golpe en la nuca asestado por manos invisibles. La desobediencia, por vez primera, a las órdenes del maestro, viene condicionada por un hambre "*irresistible*"; no obstante, antes de salir de su armadura que "*había pertenecido a un tío de Ricardo Corazón de León*" (pág. 50), comprueba, por los ronquidos de la armadura vecina, el sueño del detective.

El estado de inconsciencia tras el golpe y sus consideraciones en el presente narrativo dan como resultado una mezcla de contornos poco precisos y en donde se combinan la supuesta realidad, la ficción narrativa y el cine:

"Sin duda, estaba muerto. O, por lo menos, yo creía estarlo, pues recuerdo que al caer sin sentido pronuncié unas palabras, que eran como el resumen de toda mi vida que concluía. dije:

*- Es un **film** Paramount.*

Y el Castillo de Hull, lord Carddigan y el mismo Sherlock Holmes, dejaron de existir para mí".(pág. 51).

Efecto de desvanecimiento e inexistencia absolutos, cercano al nihilista desenlace adoptado por el otro *humorista* de **La Novela de una Hora**, Wenceslao Fernández Flórez³⁶, aunque en **Los 38 asesinatos...** cumple tan solo la función de desenlace parcial del penúltimo capítulo. Esta brevísima secuencia que se inició con una referencia temporal "*La tarde pasó lenta y angustiosa!*" (pág. 50) enlaza, con la que le precediera (los asesinatos del Senador y el violinista tuvieron lugar a las tres de la tarde) y con la hora señalada para nuevos crímenes: "*Por la noche, a eso de las once, "cayeron" para no levantarse nunca las hermanas Hearts*" (ibid). Obsérvese el contraste entre estos cuatro nuevos asesinatos, para mayor burla mencionados con el polisémico verbo utilizado en el epígrafe, ahora marcado por comillas, lo que hace

necesaria una aclaración perifrástica -con la anunciada muerte de Harry no cumplida-. Contrastan, asimismo, las obsesivas precisiones temporales: tres, tarde, once -"Una hora después de aquellas muertes" (ibid); momento típico de la media noche, elegido para la excursión en busca de comida- con la manifiesta incoherencia narrativa que implica el conocimiento de las últimas muertes por cuanto detective y ayudante se mantienen encerrados en sus armaduras protectoras: falta la aclaración de cualquier signo auditivo que haga creíble la identificación de las nuevas víctimas. Incoherencia narrativa, superposición de tópicos que evidencian, de nuevo, el tono burlesco del relato.

Inesperada resolución.

El capítulo VI (págs. 51-56) lleva como título **SHERLOCK RESUELVE EL PROBLEMA DEL MODO MÁS INESPERADO DEL MUNDO**, largo e hiperbólico resumen con cierta dosis de engaño, por cuanto el previsible desenlace adecuado al último capítulo, queda nuevamente transformado por el efecto sorpresa subdividido en cuatro secuencias, la primera: "En el hueco de la escalera" (pág. 51) atiende a la resurrección del narrador "*afortunadamente para mí y para mis lectores, no había muerto. Era el único ser vivo que resistía aquel terrible y funesto contacto*" (ibid). Primer momento de la historia con explícita apelación al narratario, desde la voz del narrador-testigo, e, igualmente, de positivo trazado por su probada inmunidad a las argucias homicidas de la "*fuera misteriosa*". El título de la secuencia recoge el espacio en donde se despierta el ayudante agredido y el mensaje incorporado textualmente, firmado por S.H., instándole a no moverse del escondite, pues el triunfo de las investigaciones será inminente. La jarra de agua y plato de fiambres encontrados al despertarse, son indicios de quién ha sido su salvador y enfermero. Se cierra la secuencia con las reflexiones admirativas y de agradecimiento de Harry durante "*dos horas*" por las actuaciones valerosas de Sherlock Holmes: "*le admiré aún más por el valor que significaba andar, con él andaba de un lado a otro por el siniestro castillo de Hull, en lucha abierta con el asesino misterioso, de cuya ferocidad implacable era testigo fehaciente mi nuca*" (pág. 52). Manifiesta paradoja entre "*lucha abierta*" encierro permanente en la armadura que será utilizada de forma grotesca más adelante.

La segunda secuencia: "El último esfuerzo de Sherlock" (pág. 52) resulta engañoso y cómico. En él se confirma otro asesinato: el de la conferenciante bíblica, que no será el último y que bien podría haberse instalado en los capítulos de desarrollo del problema, en cualquiera de las masivas desapariciones de invitados causadas por el "*asesino misterioso*". Su descubrimiento, por otra parte, no implica esfuerzo investigador alguno, bien al contrario, agiliza las investigaciones, de donde se infiere la felicidad del detective.

"Ha sido el asesinato que más feliz me ha hecho en mi larga existencia.

- ¿Feliz?- susurré estupefacto.

- ¡Claro! Herido usted y muerta mistress Penkhurst, ya no quedan más que dos personas en el

castillo que puedan ser "el asesino misterioso": lord Carddigan o el mayordomo Evans, y esta noche habré descornado los velos del enigma" (pág. 53).

El esfuerzo, en definitiva, no es otro que el andar por el Castillo arrastrando la armadura ("*pavoroso ruido de hierro*"-pág. 52- que alarma al narrador) en cuyo encierro se sentía a resguardo del "*asesino de ferocidad implacable*" (son atribuciones de la secuencia anterior para destacar la valentía de Holmes ahora negada). El calificativo "*último*" se nos revela al final de la secuencia, -efecto de redundancia- dado el increíble esfuerzo que supone el ágil movimiento en un hombre revestido de indumentaria tan pesada: "*Vi a Sherlock bajarse la visera de un golpe, dar un salto y desaparecer*" (pág. 53) como distorsión de la realidad con evidentes repercusiones cómicas. Sucede este encuentro entre los armados caballeros "*A eso de las siete de la tarde*" (pág. 52), aproximación temporal que nos sitúa en el undécimo día del tiempo externo y en el cuarto desde el inicial encuentro de Hyde-Park.

La tercera secuencia, "*La última noche*" (pág. 54) se ajusta a lo anunciado por el título, aunque se prolonga hasta las once del día siguiente. Queda signada por continuadas interrogaciones sin respuesta como expresión irónica de la inteligencia deductiva del ayudante. El móvil interrogativo: el asesino, teniendo en cuenta las combinaciones posibles entre el reducido número de habitantes del Castillo y las probables nuevas muertes. Su resumen cierra la brevísima secuencia (unas veinte líneas): "*¿Habría muerto Evans, lo que probaba que el asesino era lord Carddigan? ¿O habría muerto el propio Holmes, y entonces seguía en pie la incógnita entre sir Arthur y el mayordomo?*" (ibid).

A este resumen de enigmas pendientes precede la formulación de expresiones y situaciones tópicas, como anticipo del distanciamiento irónico, aplicado al narrador-testigo en un implícito juego de polifonía narrativa, significativa por tratarse de la única secuencia verdaderamente protagonizada por el *ayudante*.

"Atardeció, llegó la noche [...] poblada de conjeturas, embadurnada de misterios y teñida de interrogantes. Amaneció, como siempre [...] A las once mi angustia mi temor y mi impaciencia habían llegado a su cénit" (Ibid).

La resolución, por fin, del enigma aparece en la cuarta y última secuencia "*El asesino del Castillo de Hull*" (pág. 54). El encargado de descifrarlo, Sherlock Holmes, como era previsible; pero, ahora con mayor justificación, ha de producirse el cambio sorpresivo. Parte del desenlace aparece expresado con frases breves, subrayadas por el uso de cursiva, lo que favorece una lectura sincopada:

"Sé quién es el asesino feroz [...] han muerto lord Carddigan y Evans [...] el asesino soy yo [...] Hay que someterse a la lógica, por muy espantosa que ésta sea" (pág. 55).

La intertextualidad con el cosmos de los cuentos infantiles que abre el discurso confirmativo-deductivo no ofrece dudas sobre el tono degradativo que lo signa, juego infantil que desembocará en un último efecto sorpresivo-contradictorio. En efecto, la anunciada "*fuerza lógica*" carente de válidos sustentos argumentativos alcanza su máxima irracionalidad en la decisión adoptada por el, narrativamente forzado,

asesino: entregarse a la policía. Y en su puesta en práctica se retoma uno de los *tics* que reiteradamente han servido para identificar al protagonista: la acuciante noción del tiempo transmitida en sus órdenes:

"- *Envíen dos agentes a Hull Castle, en las Trossachs, en Escocia, para detener al asesino misterioso que preocupa a toda Inglaterra. Dense prisa.*

Aún pueden coger el tren de las doce y dieciocho Merry Chrystmas!(1)

(1) *"El tiempo es oro" según queda dicho varias veces "* (pág. 56).

Prisa, precisión horaria, como indicadores previos en la cita del reiterado polimórfico lema y como síntesis del recurso humorístico, que sirve como conformador paradójico³⁷ del protagonista de **Los 38 asesinatos....**

El definitivo desenlace, desmayo del narrador (tras el continuado juego de desenlaces parciales presentados como "*últimos*") amén de sorpresivo resulta imprescindible, desde el punto de vista narrativo para llegar al inevitable fin: el amoroso desmayo en brazos del asesino (como las maletas que impidieron describir el paisaje, o la caída sobre la cabeza del narrador, impedimento de la escucha del diálogo y posterior transcripción -capítulo III, págs. 30 y 33-) aunque físicamente menos traumático que el producido por el golpe en la nuca, se resuelve en silencio definitivo del narrador:

"- *Harry, hay que saber perder.*

Lo que ocurrió después no lo vi, porque incapaz de soportar el final del misterio de Hull, me desmayé en brazos del asesino, el cual me acogió amorosamente, por cierto" (pág. 56.

El reconocimiento de fracaso por parte del maestro con el correlato de efectos casi mortíferos en el ayudante-narrador, incide en el carácter feble de una indispensable pieza narrativa, de cuya importancia tuvo conocimiento explícito el lector después del primer desvanecimiento sufrido por el aprendiz de detective. Confirma, pues, esta causa de silencio narrativo una clave paródica que (aunque en segundo plano acorde con el trazado del personaje) remite al doctor Watsson, narrador de las aventuras de Sherlock Holmes cuando alcanzaron la fama y fueron publicadas en revistas periódicas. Subvierte la recreación paródica, además, los papeles de las dos criaturas de ficción creadas por Sir Arthur ³⁸ Conan Doyle en la faceta de su relación higiénico-emotiva. Así, fue el detective el encargado de curar la nuca de su ayudante "*vendada y revendada por Sherlock Holmes*" (pág. 52, cap. VI, 1ª secuencia) y el que, finalmente, "*acoge*" en sus brazos amorosos al desmayado Harry. Última imagen, en un "*tour de force*" paródico, que remite a situaciones, formuladas con expresiones igualmente tópicas, repetidas hasta la saciedad en novelas sentimentales, galantes o rosas y que, trasladadas al contexto de esta novela policíaca, crean un indudable efecto andrógino con concomitancias degradatorias y grotescas. El apunte hacia este subgénero novelesco en el final de la historia, dota asimismo de sentido las referencias del **Prólogo**³⁹, al novelista italiano Guido de Verona ⁴⁰ y a uno de sus títulos, **La vida comienza mañana** (1912) a quien Holmes "*había leído contumazmente*" (pág. 10). Breves esbozos, ambos, que apuntan hacia una constante en la trayectoria

novelesca jardeliana: la sátira y parodia de la novela erótico-sentimental.⁴¹ La coincidencia, además, entre la referencia a la novela del italiano y la intención de iniciar nuevas aventuras del famoso detective si encuentra un ayudante, permite primero justificar el subtítulo de la novela, **Novísimas**⁴² **aventuras de Sherlock Holmes**, a la vez que establecer una sutil correlación aventura↔ con el segundo y último referente literario directo de **Los 38 asesinatos**: "*Sherlock sacó el ejemplar de **El paraíso perdido**, de Milton*⁴³ *que llevaba siempre para defenderse*" (cap. IV, cuarta secuencia, pág. 44); texto utilizado, como pie para la cuarta ilustración, anticipativa, insertada en la página 39. A la duplicidad de su presencia verbal hemos de añadir el subrayado gráfico de una figura masculina, robusta y de fiero gesto que enarbola en su mano derecha un cuadernillo enrollado a modo de arma defensiva; superposición de códigos y reiterada presencia, no ajena a su intención burlesca.⁴⁴

7.2.3. Un producto atípico.

Si bien podrían señalarse más distorsiones relativas a transformaciones espaciales, cronológicas o de conformación de caracteres con respecto al intertexto base, o incidir en técnicas degradativas constantes en las novelas de Jardiel, (aunque breves, son sintomáticas, por ejemplo, las negativas atribuciones identificadoras de las mujeres invitadas; no mejor parados quedan los personajes masculinos tanto principales como secundarios) consideramos suficientemente probadas, por lo expuesto y citado en páginas anteriores, las innovaciones que **Los 38 asesinatos...** aportan a **La Novela de una Hora** y que van desde el punto de vista adoptado para la narración, al tratamiento bufo de materiales narrativos, pasando por la novedad de los temas y escenarios bien alejados en significado y espacio de las seis novelas precedentes. Cierta semejanza puede ser observada, lo dejamos apuntado, con **Un cadáver en el comedor**, segundo relato breve del catálogo, y obra de otro humorista, Wenceslao Fernández Flórez. En efecto, coinciden, ambos, en su intencionalidad paródica⁴⁵, en tomar como referente al célebre detective de ficción Sherlock Holmes, en el juego metanarrativo, en el humor. Ahora bien, la intensidad y distribución de estos ingredientes presenta variables significativas: la acumulación de incoherencias narrativas buscadas, el continuado uso de efectos sorpresivo-contradictorios, la sobreabundancia de momentos "*regocijantes*" con los recursos humorístico-cómicos a ellos asociados, la especificidad intertextual del referente paródico (condicionador, en gran medida, de las voces, temas y espacios narrativos) convierten a **Los 38 asesinatos y medio del castillo de Hull** en una significativa muestra de "*humor inteligente*", con ciertas incursiones críticas y tétricas pero siempre amables; alejada del humor pesimista y escéptico que subyace en la novelita del "*maestro de humoristas*", presente, también, en algunas novelas extensas del propio Jardiel ⁴⁶.

Este tono, eminentemente festivo de las **Novísimas aventuras de Sherlock Holmes** se adecua al *medio* popular, que las publica: la ausencia de temas conflictivos, la aparente asepsia ideológica ⁴⁷ resultan comunes a las novelitas precedentes y son tanto más significativas, si tenemos en cuenta las conflictivas

fechas de su publicación, signadas por tensiones sociales, políticas e ideológicas que desembocarían en la guerra civil: fenómeno de evasión colectiva común a otras manifestaciones de cultura de masas.

El acomodo a circunstancias editoriales de difusión no son nuevas en la trayectoria literaria de Jardiel, recordemos su dependencia del público (pese a sus declaraciones en contra) en especial al espectador de sus comedias de cuyo influjo, en muchos casos, no supo o no quiso escapar. Al dictado de la inmensa mayoría parece responder el predominio (acumulativo en exceso) de recursos meramente hilarantes, mientras que la *"idiotéz del texto"* aludida en la antesala de la novela se nos antoja como eficaz escudo irónico ante la crítica y ante selectos lectores. Juego malabar de ambigüedad buscada y contrapuesta a la valoración positiva del autor sobre esta novelita: un *texto idiota* no es retomado para un volumen que tiene como finalidad reunir la obra dispersa de su autor. Nos estamos refiriendo a **Exceso de Equipaje; Los treinta y ocho asesinatos del Castillo de Hull. Novísimas aventuras de Sherlock Holmes** es la quinta de las seis novelas incluidas en el capítulo **"NOVELAS CORTAS"** y en puridad es la última pues la Sexta, **Diez minutos antes de la medianoche** es realmente una novelita dialogada con amplias acotaciones. La supresión de las ácidas aclaraciones prologales en esa reedición, suponemos responde a una nueva adecuación, acorde con una nueva circunstancia editorial: miscelánea editada en plena posguerra (1943) y con las precisiones sobre la experiencia relatada (1926) y el tiempo de redacción: *"diez años después"* que habrían de haber sido transformados en diecisiete. En la **"NOTA DEL EDITOR"** que prologa las seis novelas incluidas en el volumen se establece una cronología de las mismas atendiendo a tres épocas, tres maneras de narrar. Se incluyen **Los 38 asesinatos...** en *"su tercera y actual época"* junto a *"Diez minutos..."* y se destaca su importancia: *"los lectores asiduos de Jardiel seguramente [los] conocen, pero que no podían faltar en este resumen de su trayectoria novelística corta "*⁴⁸. El dato sobre el posible conocimiento del lector de las **Novísimas aventuras** hace pensar en la difusión de **La Novela de Una Hora** en fechas posteriores a su publicación. La hipótesis puede sustentarse en el hecho de que con anterioridad a 1943, había sido publicada, al decir de Ariza Viguera en la revista literaria **Los once**⁴⁹ y en el mismo año (1936) en que fuera editada en **La Novela de Una Hora**. Señalemos, sin embargo, en cuanto a difusión se refiere, que en ninguno de los estudios sobre Jardiel Poncela que hemos consultado aparece asociada **Los 38 asesinatos...** con **Editores Reunidos**, ni con su revista.

En resumen, esta novela corta del humorista madrileño publicada en **La Novela de Una Hora** es la edición más completa por las páginas iniciales, *"Aclaración a la idiotéz..."*; es muestra sintética de la plenitud de recursos narrativos jardelianos, último texto en puridad narrativo que salió de su pluma y, esencialmente, supone una ruptura con la atonía de sus compañeros de catálogo (salvo honrosas excepciones). Pueden en este sentido aplicársele los marbetes de *"producto atípico"*, de *"novela de provocación"*.⁵⁰ Con ella **Editores Reunidos** cubre el requisito de dar cabida en sus páginas a jóvenes autores como revista continuadora del *modelo Zamacois* y con él podemos considerar definitivamente

configurado su proyecto editorial. No creemos ajena a esta definitiva configuración el que se trate de la última novela regularmente incorporada a la página de "**VOLÚMENES PUBLICADOS**" y no es menos cierto que pronto habrán de producirse síntomas de agotamiento en *La Novela de Una Hora*⁵¹.

NOTAS

1. Transcribiremos a partir de ahora su título de forma abreviada para mayor comodidad.
2. Para la consulta de las obras de Jardiel Poncela, véase el estudio cronológico-bibliográfico, cinematográfico realizado por Manuel Ariza Viguera, **Enrique Jardiel Poncela en la literatura humorística española**, Madrid, Ed. Fragua, 1974, págs. 21-42. En su conjunto se trata de uno de los estudios más documentados y completos sobre la vida, las distintas facetas de la creación jardeliana, temas recurrentes, personajes, estilo. Incluye además cuatro apéndices antológicos que recogen: *No se culpe a nadie de mi muerte*, *Carta en verso a Alberto Canay*, *Autorretrato* y *Cuentos y chismes de oficio*.
3. Del conflicto entre estos dos medios: cine-teatro, dimos cuenta en las páginas que hemos dedicado a **Cien por Cien**. A ellas remitimos.
4. Vid. Ariza, op. cit. págs. 34-35.
5. Aunque Enrique Jardiel Poncela no colabora en **Cien por Cien**, las primeras referencias al cine aparecen asociadas a FEA; cambio en la primera sigla con claros efectos cómicos, prueba, asimismo, del conocimiento del público de los estudios afincados en Madrid, factor que incide en la burla de la *Novela Multiplicada*.
6. Segunda parte del reclamo publicitario, insertado en la contracubierta del *número seis*.
7. Vid. Contracubierta del nº 1, 6 de marzo, 1936.
8. Vid. "**Jardiel Poncela**" en **Retratos Completos**, Madrid, Aguilar, 1961; pág. 1160.
9. Obsérvese como el término "aventuras" es retomado para el reclamo. Las cuatro novelas fueron editadas por Biblioteca Nueva.
10. Este diario madrileño acogió a Jardiel Poncela casi desde su infancia. A él asistía acompañando a su padre, Enrique Jardiel Agustín, desde temprana edad y fue el periódico en donde, prácticamente, se inicia en el periodismo al disponer del privilegio de "*hacer una sección diaria firmada. Esta distinción no me fue perdonada por el redactor-jefe y el caricaturista político...*", según sus palabras recogidas "*Desde el nacimiento al día de hoy*", autobiografía en clave de humor que precede a *Amor se escribe sin hache* (vid. edición de Roberto Pérez, Madrid, Cátedra, 1993², pág. 78).
11. De esta original empresa da noticias uno de sus más entusiastas estudiosos Rafael Flórez, **Mío Jardiel**, Madrid, Biblioteca Nueva, 1966. Ariza, Viguera especifica los títulos de las nueve novelas (op. cit., pág. 23) una de las fuentes de la que nos hemos servido para la confección de nuestro apartado de bibliografía dedicado a **Obras de Jardiel Poncela**, en él quedan reseñados estos nueve

títulos.

12. Cfr. **Exceso de equipaje**, Madrid, Biblioteca Nueva, 1988, pág. 9.

13. Luis S. Granjel y Federico C. Sáinz de Robles dan noticia de **Nuestra Novela**, editada por Pueyo y más tarde en los Talleres Tipográficos; su vida transcurre entre el 8 de enero de 1925 al 20 de mayo del año siguiente. No hemos encontrado referencias a las otras colecciones: **La Novela del amor** y **La Novela Pasional**.

14. Cfr. Granjel, **Eduardo Zamacois y la novela corta en España** (op. cit. pág. 103). El no cumplimiento de las bases del concurso: selección de diez títulos, premiados con trescientas pesetas y edición en la revista es interpretado por Granjel como consecuencia lógica de la política autorial de exclusivas ingeniado por Precioso. Sólo fue editada una de las diez: **El alquimista** de Alfonso Lesag, en el nº 144 y conceptuada como "extraordinaria" en el "Catálogo de obras publicadas en *La Novela de Hoy hasta el 31 de agosto de 1929*", incluido en **El Catálogo General de la CIAP**, pág. 57. Se trata de un 144 bis, precedido del relato de Zamacois **Obra de amor, obra de arte** (nº 144) lo que ciertamente confirma la hipótesis defendida por Granjel.

15. Señala Granjel el distanciamiento de esta generación hacia las colecciones populares y precisamente ejemplifica con los casos concretos de dos colaboradores de **La Novela de una Hora**: Jardiel Poncela y Benjamín Jarnés. Se da la paradoja de que habiendo sido citado éste con título publicado en la revista que estudiamos (op. cit. pág. 133) más adelante se considera: "*El grupo renovador [...] hace patente su desinterés por la novela corta con la ausencia en las nóminas de colaboradores de las publicaciones de novela breve de nombres tan representativos con los de Benjamín Jarnés y Enrique Jardiel Poncela*" (op. cit. pág. 150). Jardiel Poncela no es mencionado por Granjel entre los colaboradores de **La Novela de una Hora**. En modo alguno deben extrañar tales contradicciones, habida cuenta del amplísimo corpus que constituye esta manifestación literaria popular y las dificultades de su consulta y búsqueda.

16. Solo de **Nuestra Novela** (Cfr. nota anterior) hay referencias de existencia: nada sobre **El Libro Galante**, **La novela vivida** o **La Novela deportiva**. De la revista **Buen Humor** fue destacado colaborador Jardiel Poncela desde 1922. La veracidad de estos datos quede en suspenso hasta que nuevas investigaciones los confirmen o invaliden.

17. De estas novelas cortas da noticia Rafael Flórez, op. cit., págs. 87, 88 y 100.

18. 1927 es fecha de ruptura con obras realizadas en anteriores años bien en solitario, bien en colaboración; lo dramático y sentimental dará paso a la "*risa renovada*". Cfr. **Obras Completas**, Barcelona, A.H.H., 1973, vol. I, pág. 144.

19. Fue Agustín Bonnat, copartípe de una de las novelas colectivas sobre las que hemos trabajado, **La tristeza del Ocaso**, quien le hizo el encargo de un reportaje truculento sobre la muerte de un espectador en una plaza de toros (Cfr. prólogo a **Amor se escribe sin hache**). El resultado negativo, impropio de un reportero de sucesos, lo determinó a abandonar este periódico.

20. Enrique Jardiel Agustín, veterano periodista de **La Correspondencia de España**, pudo propiciar cierto trato de favor para su hijo. De ello, ofrece testimonio Alberto Insúa (**Amor, viajes y Literatura, Memorias**, Madrid, Editorial Tesoro 1959, pág. 218) quien en respuesta a una petición de Enrique Jardiel, solicitó escritos al "*muchacho menudo pálido y ocurrente*" que habrían de ser publicados en la sección "*Gacilla rimada*".

21. Cfr. Pedro Gómez Aparicio, **Historia del periodismo español. De la Dictadura a la Guerra Civil**. Tomo IV, Madrid, Editora Nacional, 1981, págs. 138-141.

22. Vid. Ariza Viguera, op. cit. pág. 28. **Cuatro corazones con rumbo y marcha atrás**, será estrenada el 2 de mayo de 1936 con el título de **Morirse es un error**, en el teatro Infanta Isabel de Madrid. Estos dos semanarios hubieron de influir decisivamente en su cambio de estilo, comúnmente datado en 1927. Desde 1922, año de inicio de sus colaboraciones para **Buen Humor**, tiene contactos entre otros con José López Rubio, Miguel Mihura y Ramón Gómez de la Serna. Con ellos, con otros colaboradores: Manuel Abril, Manuel Galán, Manuel Lázaro... y con nuevos nombres: "Tono", Samuel Ros, Edgar Neville formarán **Gutiérrez**. Su amistad con Gómez de la Serna (prolongada hasta su muerte según testimonian las cartas incluidas en "*Jardiel Poncela*" -Ramón Gómez de la Serna, op. cit. págs. 1.159-1.168) propicia su acercamiento a José Ruiz Castillo, editor de Biblioteca Nueva. Con este sello editorial fue publicada **Amor se escribe con hache** (1928) y su éxito se convierte en el inicio de una continuada fidelidad mutua. La larga dedicatoria que abre **Exceso de Equipaje** (1943). "*A José Ruiz-Castillo, antiguo y noble amigo y consejero*" es clara muestra de agradecimiento, entre otras razones por "*haberme hecho entrar, hace quince años, en el camino supremo del libro*" (op. cit. pág. 7 s/n).

23. Referencias a sus novelas y comedias pueden encontrarse en **Historia y crítica de la literatura española VII** coordinado por Francisco Rico. Víctor G. de la Concha, págs. 533-534 y 723-724. Incluye un capítulo de Francisco García Pavón "*La inventiva de Jardiel Poncela*" (págs. 749-753), tomado de **El teatro de humor en España**. Madrid, Editora Nacional 1966. Eugenio García de Nora (**La Novela Española Contemporánea**, II, Madrid, Gredos, 1973, págs. 259-264) dispensa un tratamiento poco elogioso a las novelas extensas de Jardiel Poncela, lo considera poco innovador al retomar la sátira del erotismo de Belda, el pesimismo regocijado y amargo de Fernández Flórez y la misoginia feroz de Gómez de la Serna, mezclados de manera arbitraria. De su obra dramática se ha ocupado Francisco Ruiz Ramón, **Historia del teatro español del siglo XX**, Madrid, Alianza Editorial, 1971, págs. 302-306.

24. Cfr. Referencias bibliográficas completas en nuestro apéndice de Bibliografía, **Estudios sobre Enrique Jardiel Poncela**.

25. En el capítulo que hemos dedicado a **Cien por Cien** quedó expuesta al intertextualidad, novela-cine evidenciada en este capítulo séptimo. La hiperbólica gesticulación de los personajes semejante a los *gats* del cine cómico, y muy especialmente a los del admirado *Chaplin*, resulta ser una curiosa coincidencia entre el nuevo rumbo dado a la **Novela Multiplicada** y el número dedicado a la novela del autor de **Celuloides rancios**.

26. Rafael Flórez, op. cit. (págs. 329-336) dedica un capítulo a esta confrontación entre Jardiel y los críticos de teatro. Entre ellos un colaborador de **La Novela de una Hora**, Cristóbal de Castro, en la posguerra crítico del diario **madrid**, le merece esta opinión: "*extraño ser pseudoliterario, misterio inescrutable de la paleontología, que después de escuchar mis comedias medio vuelto de espaldas en la butaca, dando público ejemplo de mala crianza, dice de ellas siempre las incongruencias más próximas a esa forma de delirio sistematizado a que los médicos alienistas dan el nombre de paranoia*" (op. cit. pág. 331).

27. Juicios similares a los de estas aclaraciones sobre la función crítica, su desprecio por los críticos dada su proverbial falta de inteligencia, son vertidas por Jardiel en el prólogo a **El libro del convaleciente** (Madrid, Biblioteca Nueva, 1943).

28. Corresponde la cita a la respuesta dada a D. Tirso Escudero, empresario del teatro madrileño de La Comedia.

29. La suma de inteligencia-ensueño (relativo a la capacidad de aceptar las sinrazones del humor) como clave interpretativa es otro de los presupuestos reiteradamente defendidos por este humorista que prefirió no definir el humor.
30. Se trata de otra incoherencia narrativa, suponemos buscada, en tanto que en el **Prólogo** este personaje en ningún momento mencionó su nombre. Pudiera tratarse de una demostración de la sagacidad investigadora del detective, pero el texto no aporta datos que permitan confirmarla.
31. Nótese el significado sumamente peyorativo atribuido a la actividad política, sintomático del apoliticismo de Jardiel Poncela, (según sus propias declaraciones anteriores a la guerra civil), motivado por el temprano escepticismo que le inoculara la asistencia a sesiones parlamentaria en la tribuna de periodistas, y en compañía de su padre.
32. La ortografía de este apellido es insegura: unas veces aparece con doble **d**, otras como aquí con doble **g**, e incluso con la combinación de ambas. Debido a los fallos tipográficos que en otras novelas hemos comprobado no podemos afirmar, con seguridad, que se trate de un recurso cómico.
33. Obsérvese la reiteración del adjetivo aplicado a dispares objetos y seres (la corbata, la vieja abuela) aunque siempre con un claro fin degradatorio.
34. Similar referente horario fue utilizado en el final del **PRÓLOGO**, entonces reforzado con cuantificación burlesca de superioridad "*más Greenwich que nunca*".
35. La actitud indiferente de este personaje, ante todo lo ajeno a la música, parece quedar humorísticamente representado en su nombre; el sufijo *sko* añade un toque idiomático adecuado a su origen rumano.
36. En el estudio sobre **Un cadáver en el comedor** correspondiente al segundo número de **La Novela de una Hora** dimos cuenta de este final análogo al fundido cinematográfico, así como de su significado en la obra de Fernández Flórez. A él remitimos para mayor información.
37. Contrasta esta celeridad una y otra vez solicitada en sus órdenes, por una parte, con sucesos insólitos que la ralentizan, efectos distorsionadores de los que hemos dado cuenta. De otra, signan los momentos de hiperactividad del detective ante el hallazgo de "*un caso*", frente a los de suma indolencia; contraste acorde con el trazado del verdadero *Sherlock Holmes* que el *narrador empírico* transmite a los *inteligentes lectores* en el capítulo I, secuencia 2ª, pág. 17.
38. Obsérvese la coincidencia entre el nombre de pila del novelista inglés y el de Lord Carddigan, el dueño del castillo de Hull, que bien pudiera ser considerada como referencia paródica.
39. "- ¿De forma -indagué- que sus aventuras comienzan de nuevo?
- La vida comienza mañana -contestó Holmes, que en su retiro sudamericano había leído contumazmente a Guido de Verona.- Pero hay algo que me impide ponerme al trabajo sobre la marcha...
- ¿Y es?
- La falta de un ayudante. Necesito imprescindiblemente un ayudante"(pág. 10).
40. Este novelista italiano de origen judío (Módena 1881-Milán 1939) provocó el escándalo de sus coetáneos por el crudo realismo de las escenas eróticas de sus novelas. Su exhuberancia de estilo, parece parodia del de D'Annunzio, sentido paródico que quizá influyera en la elección de este referente literario. Su difusión en nuestro país durante los años treinta, gracias a las ediciones de sus novelas en Editorial Mundo Latino -CIAP, lo convierten, asimismo, en referente-autor conocidos.

41. Es recurso narrativo esencial entre otras obras en tres de sus novelas extensas: **Amor se escribe sin hache**, **Espérame en Siberia**, **vida mía**, y **Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?**. El tratamiento tangencial que en **Los 38 asesinatos...** presenta viene dado, lógicamente, por exigencias narrativas, habida cuenta del asunto de la novelita. No obstante, pudiera considerarse, también, que tanto la elección del referente parodiado en ella, como la no recreación burlesca tópicos erótico-sentimentales queda condicionada por el mayoritario signo de las novelas publicadas en **La Novela de una Hora**: la burla de temas tomados muy en serio por sus predecesores y por quienes habían de seguirle (salvo Benjamín Jarnés, otro de los jóvenes, según veremos) hubieran puesto en peligro la credibilidad de la serie, con la inevitable repercusión negativa en sus futuros lectores-compradores. Esta cautela, sin embargo, no impedirá el lento agotamiento del proyecto promovido por **Editores Reunidos**.

42. El superlativo se nos revela desde el título como prolongación del referente parodiado; el último volumen de la serie, **Return of Sherlock Holmes**, fue publicado en 1904.

43. Poeta inglés (Londres 1608-1674) de intensa vida pública era y es conocido en Inglaterra y el resto de Europa por su **Paraíso perdido**. En la identificación entre la clásica epopeya inglesa y el arma defensiva queda cifrado el recurso humorístico.

44. Con objeto de matizar en su conjunto, el subrayado gráfico al texto narrativo, haremos un breve comentario sobre las ilustraciones. El protagonismo de las seis, la de cubierta y las cinco interiores, recae en la figura del detective; omnipresencia justificada en primer lugar, por su importancia narrativa en tanto que todo el relato gira en torno a sus móviles de conducta: necesita sucesos luctuosos para actuar, con el correlato de inteligencia deductiva (continuamente puesta en entredicho) que marca el desarrollo de los acontecimientos. Por otra parte, dado el vacío prosopográfico que signa a la novelita el único personaje identificado y reconocido es Sherlock Holmes; ya por el breve apunte descriptivo del narrador-testigo (pág. 9), ya por el hiperbólico retrato a cargo del narrador implícito (págs. 17-18) caracterizaciones, a pesar de la polifonía de voces narrativas, insuficientes que Bocquet (también el lector) debe suplir con su propio reconocimiento del personaje creado por Conan Doyle. Así en la ilustración de cubierta y en las tres primeras con función rememorativa, es representado con uno de sus objetos inseparables: la pipa; la segunda y tercera, que atiende a las declaraciones de Molkestone en casa del detective, además de la pipa aparece otro elemento identificativo: el conocido batín acorde con el *espacio* de la entrevista. Corresponde la primera de ellas al inicio del planteamiento del caso, recogido por el pie "*Mi pobre hijo es la cuarta persona que muere asesinada en el castillo de Hull (pág. 17)*" (pág. 23). Molkestone, sentado en una butaca y caracterizado con la tónica elegante indumentaria inglesa; de pie, el maestro de detectives en actitud alerta. La segunda (tercera de las interiores) toma el momento del final de la entrevista: los dos personajes, de perfil, estrechan sus manos en señal de despedida; el pie: "*¡Muchas gracias, señor Holmes! ¡Muchas gracias! (pág. 25)*" (pág. 30), incide en el carácter pesado del interlocutor de Holmes, quien al no haber sido descrito es representado por el dibujante de acuerdo con el tópico caballero inglés.

En las cuatro ilustraciones restantes el detective aparece en solitario, soledad que indudablemente viene a subrayar su protagonismo. En la de cubierta, amén de la pipa, sostenida entre los labios, el rostro de gesto adusto, la mirada penetrante subrayada por un cristal óptico que bien podría ser lupa o monóculo (falta el soporte que permite su distinción). Tal ambigüedad vendría a representar, por una parte, la lupa asociada al personaje literario; de otra, el monóculo comprado por el narrador a su llegada a Londres de cuyo efecto contradictorio y burlesco dimos cuenta, única presencia y no clara del gris detective. Se acompaña (en segundo plano) del lugar protagonista del relato: un castillo, representado con una técnica que bien pudiéramos considerar *naïf*. En cuanto a la primera ilustración interior representa a un caballero, con atuendo de traje y bombín, sentado en un banco de paseo, leyendo el periódico mientras fuma. El pie: "*... abismado en la digestión de la última edición del Times (pág. 8)*" (pág. 15). Los puntos suspensivos correspondientes al sujeto

"abismado", que fuma en pipa, pueden ser rellenados, sin problema, por los lectores habida cuenta del carácter rememorativo de la ilustración.

Las dos últimas aportaciones gráficas de Bocquet, suponen un claro refuerzo burlesco al texto narrativo. Así lo indica su función en ambos casos anticipativa, que si bien no recoge ninguno de los desenlaces, resulta poco apropiada a una novela de intriga. Las dos, también, representan al personaje de Doyle transformado. En la cuarta, el Sherlock Holmes que enarbola **El paraíso perdido**, lo acabamos de señalar más arriba, presenta una complexión física robusta bien distinta a la de anteriores ilustraciones. En cuanto a la quinta y última, anticipa el encierro en la armadura, visera levantada, lo que permite sólo diferenciar parte del rostro del detective. El pie "*Sherlock Holmes, siempre encerrado en su armadura* (pág. 53)" (pág. 47) incide en el carácter transformativo-cómico de valeroso personaje necesitado de escondite defensivo que raya en lo absurdo. Como sucediera, en fin, con **Un cadáver en el comedor**, Bocquet subraya eficazmente el tono burlesco-paródico del relato.

45. El modelo narrativo-paródico adoptado por Jardiel, aunque relativamente innovador en la serie de **La Novela de una Hora** (recordemos su uso en W. Fernández Flórez, volveremos a encontrarlo en **Don Álvaro o la fuerza del tino**, Benjamín Jarnés) no lo es en términos absolutos, por cuanto responde a una corriente de moda en los años veinte-treinta. Otro tanto sucede con el cosmopolitismo apreciable en **Los 38 asesinatos...** igualmente deudor de una época, y en el caso de Jardiel muy probablemente condicionado a su contacto con la cultura anglosajona durante sus estancias en Hollywood.

46. Patente resulta la crítica a la realidad social que sirve de sustento a las relaciones amorosas, hiperbólica y amargamente tratadas en sus tres primeras novelas largas. Pero donde su crítica adquiere mayor grado de generalización, profundidad y sutileza es en **La tournée de Dios**, sintomáticamente publicada tras la caída de la dictadura de Primo de Rivera y al decir de su autor la más pensada y mejor construida. Cfr. Antonio Garrido, "*consideraciones teóricas sobre La Tournée de Dios*" **Teatro, Vanguardia y humor**, op. cit. págs. 271-285.

47. Por obvio, no pretendemos argumentar sobre la inherente ideologización más o menos explícita que todo obra comporta por breve que sea o ingenua que parezca. A pruebas anteriores remitimos, señalemos ahora que el único personaje de **Los 38 asesinatos** con dedicación a la política, lord Carddigan, "*decide retirarse de ella porque le produjo popularidad y náuseas a partes iguales*" (pág. 19).

48. Corresponden las citas a **Exceso de equipaje**, op. cit. págs. 111 y 112.

49. No nos ha sido posible consultar esta edición citado por Ariza Viguera. La referencia bibliográfica que proporciona resulta algo confusa como podrá comprobarse por la cita: "*Desarrollo en forma de novela corta el artículo titulado Los asesinos incongruentes del Castillo de Rock, último de la serie Novísimas aventuras de Sherlock Holmes, y lo publica en este año [1936] en la revista literaria Los Once, con el título de Los treinta y ocho asesinatos y medio del Castillo de Hall (sic). El artículo está recopilado en El Libro del convaleciente y la novela corta en Exceso de Equipaje*" (op. cit. pág. 29). Aparte de la posible errata Hall por Hull, más que el último artículo de la serie, parece responder al primero, a no ser que lo anunciado en "*Aclaración a la idiotez del texto...*" se trate de otro engaño dirigido a ingenuos críticos y lectores. Nuestro desconocimiento de la edición de **Los once** y la ausencia de datos más concretos en la cumplida bibliografía cronológica de Ariza nos impiden confirmar si fue precedida de la acre *antesala insertada* en la de **La Novela de una Hora**.

50. Estas acertadas expresiones las hemos tomado la primera de Roberto Pérez, "*Humor y sátira en las novelas de Jardiel Poncela*" incluida en el volumen colectivo editado por Cristóbal Cuevas (op. cit. pág. 52); la segunda del "*Discurso inaugural*" del congreso jardeliano a cargo de Cuevas (ibid.,

pág. 8).

51. En el capítulo dedicado a **DISEÑO EDITORIAL** observamos la coincidencia entre las dificultades de la revista y las anomalías de todo tipo de **Cien por Cien**. En sucesivos apartados abundaremos sobre ello, atendiendo al significado e interés de los colaboradores y obras publicadas a partir de este número séptimo.

8.1. JOSÉ MARÍA SALAVERRÍA.

Con **Salón de té**, relato inédito de José María Salaverría (Vinaroz 1873- Madrid 1940) publicado en el número ocho (24 de abril de 1936) cumple **La Novela de Una Hora** su segundo mes de existencia. Presenta en su conjunto este octavo número un diseño editorial semejante a los precedentes, en tanto que sus páginas son ocupadas por dos textos narrativos -la novelita, más capítulo octavo de **Cien por Cien**- a cargo de sólo dos colaboradores: el polígrafo levantino y Artemio Precioso; será este volumen el último en donde la relación entre relato breve, número de la revista y capítulo de la **Novela Multiplicada** sea unívoca. Y a semejanza, asimismo, de números anteriores, título y autor de ambos textos habrían sido anunciados en el número siete: como continuador del *ingenio colectivo* el mecenas albaceteño, al final de su capítulo séptimo y en la contracubierta del mismo número, "**Salón de Té** por José María Salaverría". Pese a estas similitudes puede ser apreciada una diferencia que interpretamos como primer indicio de improvisación editorial y que a partir de este número (lo anotamos en capítulos anteriores de nuestro trabajo) habrá de ir paulatinamente en aumento. Consiste tal diferencia en el hecho de no haber sido anunciado en la página de propaganda destinada a "**PRIMEROS VOLÚMENES**", ni tan siquiera en este número ocho. La ausencia, además, es doble: Salaverría no solo no aparece en el mencionado catálogo (desde el número tres reproduce los siete primeros títulos); tampoco es citado entre los autores con obras en preparación para **La Novela de Una Hora**, salvo con el genérico "*y otros famosos autores*", que sirve como cierre a esta página de propaganda. Todo ello hace pensar que su elección estuvo mediatizada, en esencia, por el precepto editorial de cumplir semana a semana con los lectores. Si además tenemos en cuenta que el proyecto comercial e ideológico de **Editores Reunidos** y (o) su Director Literario Mariano Tomás quedó plenamente configurado con los siete números primeros, tanto este octavo como los siguientes serán susceptibles de atender a una ordenación más flexible. Se trata, en definitiva, de retomar **modelos** (generacionales o de tendencias narrativas) aunque sean presentados como variantes al fin de dotarlos del ingrediente de lo nuevo-conocido, tan eficaz en la difusión de productos populares.

A este ámbito de lo supuestamente novedoso parece apelar el marbete usado en el reclamo anunciador de Salaverría: "*El ilustre publicista ha escrito*", mientras que sus predecesores fueron calificados como "*novelistas*" o como "*escritores*" (salvo Concha Espina cuyo reclamo atendió sólo a la novelita). Por otra parte, el término **publicista** con el significado de "*persona que escribe para el público, generalmente de varias materias*" (una de las acepciones de esta voz, recogida por el Diccionario de la Real Academia Española) aunque alude certeramente a la variedad de registros textuales que marcan la trayectoria creativa de Salaverría, connota a su vez una proyección pública, de autor conocido y reconocido destinado al lector poco versado.

La figura, en fin, de este escritor de raíces y planta vascos, autodidacto, de apariencia hosca

LOS GRANDES AUTORES CONTEMPORANEOS

JOSE M.^a SALAVERRIA

LA VIRGEN DE ARANZAZU



**el
libro
para
todos**

1,50

CA IBERO-AMERICANA DE PUBLICACIONES S.A.

Cubierta correspondiente al n° 23, 1931 (reducida).

(motivada quizá por su sordera)¹, con voluntad firme de salir del ambiente provinciano de San Sebastián, preocupado por el "*tema de España*" que reflejará en sus obras en un principio desde una posición crítica y regeneracionista (*Vieja España*, 1907), más tarde desde posiciones tradicionalistas basadas en el sueño nostálgico de "*la afirmación española*" y de la reconstrucción de la hispanidad (*Tierra Argentina*, 1910 o *Vida de Martín Fierro, el gaucho ejemplar*, 1934)² se compadece con la de otros noventayochistas³ grupo al que por edad, origen *racial* e inquietudes bien podría arribista adscrito. Y de entre los componentes de este grupo son notables las semejanzas con otro *raro* del 98, Manuel Bueno, al que hemos dedicado páginas anteriores por su colaboración para el número cuatro de **La Novela de una Hora**.

Paralelos son sus inicios en periódicos vascos, a la vuelta de las juveniles aventuras americanas, las tribunas de Salaverría fueron **El Pueblo Vasco** y **Novedades**. Lo es también su interés por salir del ambiente provinciano, la llegada a Madrid de Salaverría fue favorecida por el contrato firmado con **España Nueva** para escribir treinta crónicas diarias durante el verano de 1906. Crónicas que, en este mismo año, le abrían las puertas de **Los Lunes de El Imparcial**, y de **El Imparcial**, donde publica unas "*Impresiones de Castilla*" más tarde (1907) recogidas en el volumen de ensayos **Vieja España. Impresión de Castilla**, prologado por Benito Pérez Galdós. La buena estrella⁴ de este 1906 le proporciona, asimismo, el inicio de sus colaboraciones para **ABC**. Advuértase cómo, aunque algo más restringido⁵ en el caso que nos ocupa, resultan de nuevo coincidentes los rotativos madrileños que sirvieron para hacer firma a estos dos vascos pertinaces. De esta faceta periodística nos interesa destacar su ingreso en la nómina de **ABC**: en primer lugar por ser el periódico español en donde la firma de Salaverría es constante desde 1907 hasta pocos días antes de su muerte (su último artículo fue publicado el 13 de marzo de 1940, murió el 28 de este mismo mes y año)⁶; en segundo lugar, por la recurrente asociación (no gratuita, por supuesto) entre colaboradores de **La Novela de una Hora** y firmas del periódico conservador. De tal relación y del posible influjo de este *medio* en la evolución ideológica de sus colaboradores hemos dejado constancia en anteriores apartados y tendremos oportunidad de confirmarla en los siguientes. Adelantemos un caso significativo: en 1914 **ABC** sustituye a su cronista de guerra enviado a París, Salaverría, por otro colaborador, Alberto Insúa, dato curioso, pues será también el sucesor, en tanto que autor del número siguiente, en **La Novela de una Hora**. Las razones de este cambio obedecieron a las acusaciones sobre la germanofilia del rotativo, coincidente con la de Salaverría, para deshacer tales suspicacias fue nombrado el francófilo Alberto Insúa⁷. Los cuantiosos artículos de Salaverría⁸, en fin, también tienen su espacio en periódicos hispanoamericanos: en **La Nación** de Buenos Aires (desde 1909 a 1939) y en **Diario de la Marina** de La Habana (1921-1923). Se completa su presencia en publicaciones periódicas con sus colaboraciones para las revistas semanales **la Esfera** y **Blanco y Negro**, medios igualmente comunes a Bueno y a los llamados promocionistas.

Además de su intensa dedicación al periodismo el nombre de nuestro autor queda asociado a ensayos, biografías y relatos de viajes, cuantitativamente superiores a sus novelas y, al decir de sus

contemporáneos, también de mayor calidad. Así lo confirman los elogiosos comentarios que Andrés González-Blanco dedica a **El perro negro** (1906) y **Vieja España** (1907) como fehacientes muestras de la profundidad de su pensamiento, de su saber como sociólogo e historiador; frente a la crítica de circunstancias con la que brevemente da cuenta de sus dos primeras novelas: **Nicéforo el Bueno** y **La Virgen de Aránzazu** (1909).⁹ En el mismo sentido y expresado de forma contundente se manifestarán los que pudieran haber sido sus discípulos: es su portavoz F. C. Sáinz de Robles:

*"Los escritores jóvenes leíamos y comentábamos algunas admirables crónicas de Salaverría y sus libros de ensayos: Vieja España -1907- Cuadros europeos, -1916-, Espíritu ambulante y La afirmación española -1917-, La intimidad literaria -1919- Retratos -1926- y Nuevos Retratos -1930-, Alma vasca -1920-... Por el contrario, desdeñábamos olímpicamente sus novelas, por las que él sentía un reprimido orgullo, un destilable fervor: Viajero de amor -1926-, El oculto pecado -1927-, El muñeco de trapo -1928-... volúmenes en los que él iba enramando las novelas breves publicadas años antes en revistas genéricas. Los escritores jóvenes encontrábamos en estas novelas de Salaverría el lastre de un muy cultivado intelectualismo, carencia de calor humano comunicable, rigidez en la composición, rigidez en los tipos... Males todos ellos comunes casi sin excepción en todos los escritores muy cultos dedicados con preferencia al ensayo, a la crónica, a la crítica"*¹⁰

Sirva esta cita, (a pesar de los errores¹¹ e imprecisas mezclas), como indicador de la escasa proyección e interés de su tarea novelesca, larga o breve refrendada por la escasez de reediciones existentes. Sin embargo, sus novelas largas tan sólo uno de ellas, **La Virgen de Aránzazu**, seleccionado por la CIAP para ser publicada en su colección "*La Novela para Todos*" (nº 23, 1931, destino éste compartido por los novelistas que lo precedieron en **La Novela de una Hora**, salvo el joven Jardiel Poncela y el Crítico Manuel Bueno), las cinco novelas restantes no disfrutaron de similar fortuna¹². En cuanto a sus novelas breves gran parte de ellas fueron recogidas en tres volúmenes: **Páginas novelescas** (1920), **El muñeco de trapo** (1928) y **El libro de las narraciones** (1936) que según el texto transcrito de Sáinz de Robles, corresponderían a las "*publicadas años antes en revistas genéricas*". Tal hipótesis nos ha sido imposible verificarla: las fuentes bibliográficas que hemos manejado¹³ a las que hemos añadido algún hallazgo personal, nos permiten asegurar sólo la existencia de veinte relatos breves editados en publicaciones periódicas, de preguerra algunos de ellos, reeditados en volúmenes conjuntos.¹⁴ Con el deseo de no alargarnos innecesariamente, remitimos, para mayor detalle, a nuestro apéndice bibliográfico; señalemos tan solo: de una parte, que **Los Lunes de El Imparcial**, **Blanco y Negro** y **La Esfera** dieron cabida a tres títulos; de otra, su escasa participación en las colecciones madrileñas de más importancia: tres en **El Cuento Semanal**, ninguna en **La Novela Corta**, cuatro en **La Novela Semanal**, para **La Novela de Hoy**,¹⁵ ninguna para **La Novela de Noche**, una para **La Novela Mundial** y **Los Novelistas**, respectivamente (todos ellos inéditos) cerrada con **Salón de Té**, igualmente inédito, publicado en **La Novela de una Hora**. Este

resumen nos permite confirmar, dado el escaso protagonismo de Salaverría en las colecciones populares, que la elección de **Editores Reunidos** para cubrir un número, todavía de relativa importancia, pudo estar mediatizado por necesidades editoriales de entrega semanal, así como por haber quedado cubierto el espacio ideológico y de mercado que habían proyectado los promotores de nuestra revista. A partir de este momento la edad de los novelistas parece constituirse en un nuevo elemento de ordenación; pues si hasta ahora han sido excepcionalmente incluidos Fernández Flórez y, sobre todo, Jardiel Poncela obviando criterios cronológicos para propiciar el **modelo proyectado**, en los números siguientes serán excepción Rafael López de Haro y Ramón Martínez de la Riva alternados con jóvenes colaboradores.

8.2. SALÓN DE TÉ (Escenas de la vida moderna madrileña).

El número ocho de **La Novela de una Hora**, publicado el 24 de abril de 1936, presenta a sus lectores **Salón de Té**, "*novela inédita*" de José María Salaverría. Ocupa la novelita 53 páginas, no va precedida de aclaraciones al texto o al autor por lo que su inicio se sitúa en la tercera, al modo de otros números con similares características. Las páginas finales se destinan al capítulo octavo de **Cien por Cien**, a cargo de Artemio Precioso (páginas 56-60), seguido de cuatro planchas de propaganda editorial. Se ajusta pues este número al *diseño* de los que lo precedieron, regularidad que puede ser observada, asimismo, en las cinco ilustraciones interiores que sirven como soporte gráfico al texto narrativo.¹⁶

Ahora bien, pese a esta aparente regularidad hay diferencias que afectan a la selección de firmas: la del autor quedó señalada en líneas precedentes como síntoma de obligada improvisación editorial; paralelo a ésta aparece correr el cambio efectuado en el dibujante, oculto tras las iniciales V.P., con las que quedan rubricadas las ilustraciones interiores de trazo netamente distinto, tanto al de Bocquet como al del anónimo ilustrador de números anteriores. Aún podemos señalar una tercera diferencia (relativa, pues sólo nos basamos en el manejo de dos ejemplares) en relación con el precio: en un ejemplar aparecen los preceptivos 40 cts., mientras que en otro, al circulito rojo original, se ha superpuesto otro de igual tamaño y color que indica 60 cts., cambio en el valor del producto que bien podría ser interpretado como indicio de posteriores ventas a las de su fecha de publicación, y quizá no por nuevas reediciones, sino porque la acogida por parte del público fuese inferior a la esperada¹⁷.

Apuntamos más arriba que la regularidad en el **diseño** implica el anuncio en la contracubierta del número siete sobre fecha, título, autor y sinopsis de la novelita y el *reclamo* va dirigido, esencialmente, a subrayar las excelencias del relato merced a la combinación de lo hiperbólico, los contrastes y lo melodramático:

"El ilustre publicista ha escrito unas amenísimas escenas de la vida madrileña. Un "cabaret" de moda. Una duquesa comunista^(sic) y freudiana, un indiano acaudalado y grosero, el señorito de nobles maneras y corazón de roca, y la muchacha pobre que llora el desengaño de su ingenuo

amor".

Suma de lo galante, "*cabaret de moda*", con la crítica al desclasamiento de la nobleza, "*duquesa (sic) comunista y freudiana*" que proporcionan un *toque* de modernidad, imprescindible para despertar cierto interés hacia un novelista escasísimamente valorado como narrador por sus coétaneos. Y con el fin, sin duda, de ampliar la oferta de mercado, el añadido final de dos jóvenes desdichados dirigido a ingenuas lectoras. La redacción del texto-anuncio pretende, obviamente, ser más sugestiva que veraz: los personajes mencionados se corresponden con los de la novelita, pero ni el protagonismo que se les asigna, ni sus reacciones o actitudes ni los títulos nobiliarios adjudicados se compadecen plenamente con la versión narrativa del "*ilustre publicista*".

8.2.1. Dos Escenas Madrileñas

Las líneas argumentales se articulan en torno a dos escenas, cuyo escenario es único: todos los acontecimientos transcurren en el salón de té *Natacha*, lugar de moda en donde se reúnen "*gente muy lujosa y selecta*" (pág. 3) para observar y ser vistos; para charlar con el acompañamiento de cigarrillos y libaciones alcohólicas. Nada indica que este espacio pueda ser confundido con el "*cabaret de moda*" que sirvió como reclamo; por contra, responde al título de la novelita y, fenómeno curioso, sólo los componentes del grupo aristocrático e intelectual, tildados de jóvenes modernos toman la infusión que da nombre al establecimiento. El cosmopolitismo del mismo queda subrayado por su nombre ruso y por un continuo ir y venir de balalaikas de cuya supuesta función narrativa nos ocuparemos más adelante. En cuanto al subtítulo, puntualicemos que el plural "*escenas*" se proyecta, esencialmente, en sólo dos grupos de personajes entre los que no se establecen lazos comunicativos, ni afectivos. El primero lo constituye un trío de nobles: la joven condesa comunista (citada en el reclamo como "*duquesa*"), lo de freudiana es otro invento más del anunciador, no aparece una sola mención a Freud ni a sus planteamientos teóricos o clínicos en el texto narrativo) y sus dos acompañantes, igualmente jóvenes, un Duque y un Marqués atrapados, los tres, por "*la cultura moderna*" (pág. 4). En todo momento son mencionados por sus títulos de nobleza. Su conversación sobre el arte, la vida, las actividades y relaciones literarias sirven de pretexto para proyectar las ideas de Salaverría en torno a estos temas, expuestos por el autor en ensayos, libros de viajes y novelas anteriores a ésta: su *alter ego* quedará encarnado en el Duque. A través de su discurso, corroborado por el narrador omnisciente, se defiende la necesidad de volver a la "*Historia*" (pág. 11) para revitalizar el presente; se critica a los "*literatos*" (pág. 12) sometidos "*al despotismo de las ideas populares*" (ibid). Se diagnostica que el vacío existencial lo acentuará el progreso ("*la vida moderna*" -pág. 18) en tanto que enemigo de "*toda especie de fe o ingenuidad*" (ibid) necesarias al "*espíritu*" (ibid). Como contrafigura, la condesa, que se declara: "*yo soy comunista*" (pág. 11) defensora de la validez del presente como inicio de una nueva vida "*más bella y más alegre y más lógica que la de antes*" (pág. 11). Partidaria de la igualdad de clases: sus

La novela de
UNA HORA

XI XII I
X V II
IX III

JOSÉ M.^A SALAVERRIA
SALÓN de TÉ



Cubierta correspondiente al nº 8, 24 de abril, 1936.

cortijos de Andalucía los trocará por el trabajo "*¡trabajaré como una obrera!*" (pág. 12); liberada de las ataduras morales del pasado porque "*Toda la moral del pasado está saturada de indecencia*" (pág. 19). El tratamiento dispensado por el narrador no ofrece dudas sobre su disconformidad con los planteamientos de la Condesa al conceptuarlos como desatinos: "*acaba por abandonarse a los últimos desatinos erótico-sociales*". (ibid). El tercer noble, el Marqués, actúa tan solo como personaje coro para completar este grupo representativo de "*una especie de síntesis de la mentalidad cotidiana de Madrid*" (pág. 4) en dos de las secciones que el narrador nos pretende mostrar a través de sus actitudes: la aristocrática y la intelectual. En esta última "*sección*" habría que incluir a Pompeyo Prieto, un escritor cuya presencia en **Natacha** sirve para introducir en el diálogo de los aristócratas la crítica al omnímodo poder de que los escritores disfrutan, de nuevo a cargo del *alter ego*: "*El Duque dice [...] Todo el poder es suyo: la Prensa, el Libro, la Universidad, el Parlamento, la Tribuna, la calle... ¡Qué los dioses los iluminen!*" (pág. 17).

Se corresponde la tercera sección de la "*mentalidad cotidiana* madrileña que puede ser anotada "*escuchando las conversaciones de los pequeños grupos*" (pág. 4) con la "*burguesa*" (ibid). Sus protagonistas constituyen otro trío formado, igualmente por dos varones y una mujer: el "*indiano acaudalado y grosero*" cuyo apellido, Bravo, viene a simbolizar su carácter agresivo, petulante, dominador; su sobrino, Alberto, el presentado como "*joven de nobles maneras*" (el añadido "*de corazón de roca*" es una nueva mixtificación del *reclamo*) que cumple la función de galán, primero indeciso, luego violento, finalmente difuminado e impreciso. La figura femenina corresponde a Julia, "*la muchacha pobre que llora el desengaño de su ingenuo amor*" y una vez más el anuncio, en pro de lo sugestivo, adultera la *verdad narrativa*: la chica es pobre, sí, pero sólo en los momentos finales representa el papel de mujer llorosa y sumisa. El grueso del relato gira en torno a la historia amoroso-trágica de estos tres personajes: tío y sobrino se disputan a la joven, el uno como amante, el otro inclinado, en principio, por "*nobles sentimientos*" e, insospechadamente, convertidos en fatídica propensión a un "*cortejo galante*". El **salón de té** sirve como espacio propicio al providencial y violento encuentro del trío en tanto que el conflicto amoroso planteado parece diluirse una vez traspasado el "*otro lado de la puerta [donde] rueda la ola de la vida*" (pág. 4), si bien supone despertar de "*un sueño doloroso para ingresar en un nuevo dolor*" (pág. 55). Final difuminado y confuso como lo es la estructura y técnicas narrativas sobre las que Salaverría pretende construir estas **Escenas de la vida moderna madrileña**.

En ayuda del transcurrir de los acontecimientos aparecen relacionados con el grupo representativo de la clase burguesa otros parroquianos del **Natacha**: las inevitables hermanas solteras de apellido Mantecón romántica una, más realista la otra y ambas con un afán común; observar desde su atalaya cuanto sucede en el **Salón de té**. Funcionan como testigos expectantes de la historia que anticipan trágica; conocen a sus actantes y a la hija del indiano, ausente de la escena. El grupo varonil de personajes secundarios responde al prototipo de "*amigotes*": primero dos -el notario y el rentista, Paquito- amigos de Bravo, luego un

tercero, Toscanini con "*papel de representante de la fatalidad dramática*" (pág. 42). El coro de personajes se completa con los músicos que amenizan el local y atenúan el elevado tono de las conversaciones: "*el español no puede hablar nunca a medio tono*" (pág. 3) -del numeroso público lujoso y selecto "*todo lo lujosa y selecta [gente] (en el sentido mundano) que consiente una capital de Monarquía milenaria que hace sus primeros ensayos de República semisocialista*". (Ibid). A estos personajes genéricos que dan colorido al **Natacha**, que permiten situar los acontecimientos por las alusiones políticas al régimen de la II República (su clara connotación negativa es la única referencia temporal precisa que aparece en el relato), se añaden los que permiten su funcionamiento: la camarera diligente y amable y, solo al final, como figuras espectrales: servidores, camareras, auxiliares, botones, pinches, los dueños. Grupo inmóvil y expectante, sirven de acompañamiento fantasmagórico a los únicos clientes que han permanecido en el **salón de té**, (los dos jóvenes), tras la escena de violencia entre tío y sobrino. Sirva este resumen como muestra de los materiales narrativos y tipos utilizados en la *invención* de las **Escenas de la vida madrileña** y como elemento de referencia a un nuevo intento frustrado en el quehacer narrativo de Salaverría palpable en la inadecuada organización y tratamiento de móviles narrativos. A ellos atenderemos en las líneas que siguen.

8.2.2. Estructura y Técnicas Narrativas

El primer efecto sorpresa de **Salón de té** es la ausencia de división externa textual: sus cincuenta y tres páginas se presentan en un *continuum* sólo quebrado por la inserción de las cinco ilustraciones: ni tan siquiera espaciados en blanco que permitan dividirla en secuencias. Las razones de tal anomalía no parecen obedecer a intenciones de renovación de técnicas narrativas (la trayectoria novelesca de Salaverría puede considerarse aval suficiente); tampoco se compadecen con el planteamiento y devenir de los acontecimientos basados en la selección de dos grupos independientes que se erigen en "*síntesis de la mentalidad cotidiana de Madrid*", identificada con clases urbanas acomodadas: aristocracia intelectual y burguesía . Al menos cada una de estas *dos escenas* habría de haber sido delimitada, tanto más cuanto desde el momento de la llegada de Julia al **Natacha** (pág. 20) *los nobles* con sus inquietudes políticas, sociales e intelectuales caen en el más profundo de los olvidos: actantes de un discurso a modo de espejo de las inquietudes existenciales e ideológicas del autor empírico, una vez expresadas, ceden, definitivamente, su voz a los personajes de la "**segunda escena**" pródiga en lugares comunes al gusto de los folletines melodramáticos. La diferencia entre estos dos constituyentes del relato se pone de manifiesto, además, por el uso de distintos enfoques y modalizaciones narrativas. A esta delimitación necesaria a partir de ahora.

Sección aristocrático-intelectual.

En la que a efectos prácticos denominaremos **primera escena** (págs. 3-20), el narrador adopta, a veces, el perspectivismo propio del personaje periférico en tanto que auditor: "*Aquí podríamos ir de mesa*

en mesa, escuchando las conversaciones de los pequeños grupos"; por su función y como testigo, se supone, dará testimonio objetivo de ellas. Merced a esta presunta neutralidad, desde el inicio, se establece una relación cómplice con los lectores.

A ella responde el uso del nosotros integrador recién citado y que no hace sino repetir el que abre la novelita: "*Podríamos ahora empujar esa puerta que gira en redondo y sumirnos en la elegante sala de té, que lleva tan bonito nombre ruso "Natacha"*" (pág. 3). Obsérvese, sin embargo, como el uso del condicional viene a ser una apelación implícita (por su valor hipotético) para que el lector se identifique con la tesis que esta "*primera escena*" defiende: la vida elegante, cosmopolita y moderna no es sino engaño a los ojos. Así lo evidencian las palabras que siguen a las citadas:

"Se ha pretendido infundirle al establecimiento un carácter decididamente moscovita, y las camareras y los ayudantes, en efecto, visten la blusa nacional, y al fondo de la sala hay tres arrogantes músicos, trajeados a lo Tolstoi, que tocan la balalaica. Pero es posible que los propietarios no pasen de ser judíos alemanes, y que los camareros hayan sido reclutados entre Viena y Praga" (ibid).

Queda pues, desde las palabras iniciales, anunciada una alternancia de voces narrativas sumamente contradictorias: mal se puede avenir el obligado enfoque parcial del narrador testigo y mero acompañante de los lectores en su recorrido por las mesas del salón, con la sapiencia de un narrador que llega hasta la mente de los personajes y *valora dicotómicamente* sus opiniones. Para salvar tal incoherencia, el autor opta por el expeditivo sistema de eludir, inopinadamente, el uso de la primera persona apelativa; si bien en pro de mantener, durante algún tiempo más, la ficción de la neutralidad narrativa, cede la voz a sus personajes, como evidencia el contraste de las extensas intervenciones de éstos frente a las del narrador limitadas, en apariencia, a casi meras acotaciones. Sin embargo, la brevedad no es sinónimo de distanciamiento objetivo, hecho que puede ser comprobado: primero, por la utilización del Duque como *alter ego* del autor empírico en tanto que exponente de sus presupuestos ideológicos, subrayados en todo momento por la voz narradora; segundo, porque las breves acotaciones al diálogo no aparecen desprovistas de expresiones especialmente connotadas. Por ejemplo: en el párrafo iniciado con el segundo "*podríamos*", la descripción de los clientes del Salón de té, ajustada al enfoque del narrador testigo, se cierra con la siguiente observación: "*Los tres son jóvenes, y la cultura moderna, sin que ellos lo hayan podido evitar, los ha apresado entre sus garras*". (Los subrayados son nuestros). Los indicios del apresamiento de *los nobles* por la "*cultura moderna*" se cifran en su gusto por los cigarrillos y el té. Afirmación, narrativamente poco justificada, que para mayor incoherencia quedará pronto desmentida: el Duque difícilmente puede ser considerado defensor de las "*ideas modernas*", según se evidencia en el diálogo mantenido con la Condesa, quien lo califica repetidamente como: "*¡Eres un pobre reaccionario!*" (pág. 11); "*Está visto que no tienes remedio; eres un reaccionario. Todo te asusta, como si acabaras de salir del colegio de los jesuitas*" (pág. 19). En tercer lugar, la presunta

asepsia narradora queda totalmente quebrada con una prolongada aclaración dirigida conjuntamente a la descripción de la condesa y al ambiente y espacio de la Residencia de Estudiantes. En aquella se reúnen todos los tópicos de la imagen femenina decadente: fumadora compulsiva, pálida, rostro terso, gesto impasible, ojos negros que *"no conocen el asombro"* (pág. 7) porque lo han visto todo, cuello modelado, largo; rasgos que vienen a resumirse en una asociación paradójica: *"recuerda a una virgen de la escuela española y al mismo tiempo sugiere la idea de la mujer que está un poco extenuada por las incontinentes batallas nocturnas"* (págs. 7-8). En cuanto a la descripción de la Residencia de Estudiantes queda imbricada en las nuevas aficiones filosóficas y literarias de la *"Condesa comunista y naturalista"*. Ocupa la primera parte un apunte lírico de un anochecer de abril en ese milagroso *"jardín del Sur romántico y vehemente al borde de la ciudad polvorienta y allí donde principia la estepa inexorable de la Mancha"* (pág. 8); lirios, canales, arbustos, enredaderas, calma, recogimiento completan el idílico lugar de encuentro entre estudiantes pensionistas e ilustres visitantes: *"escritores de fama, sabios catedráticos, filósofos, médicos"*. Uno de estos habituales resulta ser la Condesa y, como por arte de magia, su incorporación a escena transforma la vehemencia lírica anterior en una sucesión desmitificadora de *"ese ambiente de intelectualismo discreto"* (ibid) poblado por *"bastantes tipos grotescos"* (pág. 9); a los que la Condesa trata, a cambio de la recompensa del encuentro con *"los famosos hombres que probablemente pasarán a la historia, a las antologías, [...] se aventuran a mirarla a ella con un inexperto furor de donjuanes extravagantes."* (Ibid). Esta prolongada digresión parece ir encaminada, por una parte, a cubrir la cuota descriptiva del retrato femenino, indispensable en toda novelita popular, puesto que será la primera y última (la segunda protagonista no disfrutará de este tratamiento); de otra, transmite el dualismo patológico del autor y del que Pío Baroja, entre otros, diera testimonio: *"Salaverría tenía, como muchos escritores, una hiperestesia para todo lo que rozara la fama, el nombre y lo demás, disfrazada con una supuesta benevolencia"* ¹⁸. La madrileña Residencia de Estudiantes como emblemático lugar de encuentro de afamados provoca, en efecto, el contradictorio resultado de atracción-hostilidad potenciado, en el discurso narrativo que nos ocupa, por la asociación del lugar y de sus ilustres intelectuales, con el personaje antagónico al *alter ego* de Salaverría. Para mayor confirmación, observemos cómo través de la voz del Duque deja constancia en dos ocasiones de la servidumbre de los literatos: *"Son unos aduladores. Antes adulaban a los príncipes y potentados y ahora adulan a las Casas del pueblo"* (pág. 12); idea repetida, matizada y ampliada ante la presencia en Natacha del escritor Pompeyo Prieto:

"Habían esperado mucho tiempo. Habían servido demasiado tiempo a las órdenes de la Iglesia y de los príncipes y de los guerreros, y ahora es natural que no puedan contener su regocijo y su orgullo. Pero acaso es ahora cuando tienen que rendirse a la más humillante de las servidumbres: están bajo el poderío de la masa. Y tienen que defender los gustos, las aspiraciones y los rencores de la masa, siendo como son contrarios por naturaleza a los gustos y los ideales de la multitud. Se

han hecho traición ellos mismos. Y están ya en el momento terrible de no saber por dónde tirar. Como chicos precoces y voluntariosos a quienes se pone en posesión de la libertad y de la fortuna, se han lanzado a todas las experiencias, se han abalanzado en todo a las últimas consecuencias, y ahí tenéis el mundo tal como ha salido de entre sus manos. Decidme, si podéis, a dónde se dirige el mundo. Explicadme el sentido de la vida moderna" (págs. 17-18).

Adviértase cómo esta recurrente idea de sometimiento ¹⁹ del escritor queda ahora asociada a otra de las persistentes obsesiones de Salaverría: la *masa* como peligro para el *yo*. Este atentado a la individualidad fue ya expuesto en **La Vorágine** (1919)²⁰ y aparecerá de nuevo en la *segunda escena* de **Salón de té**, aunque desprovisto de las referencias estéticas, convenientes a este apunte de crítica a los escritores, e inadecuada al tono íntimo de la *escena* en que volverá a ser retomada.

A la alternancia de puntos de vista utilizados con escasa coherencia, hemos de sumar un segundo elemento distintivo entre las *dos escenas* que afecta a la secuenciación, distribución y protagonismo de elementos narrativos.

Quede, para mayor claridad, representado en el siguiente esquema:

Ambiente	Páginas	2-3
Aristócratas	Páginas	4-9
Alberto	Página	9
Aristócratas	Páginas	9-12
Notario y rentista	Páginas	12-14
Músicos	Página	14
Hermanas Mantecón	Páginas	14-16
Pompeyo Prieto	Página	17
Aristócratas	Páginas	17-20

Indudable resulta el protagonismo desempeñado por el grupo de los aristócratas, según muestra su presencia notablemente superior a la de los otros personajes que configuran esta **primera escena**. Amplitud que queda asociada a su función de servir como transmisores ideológicos del autor empírico. Se trata, además, de un grupo con una conducta social marcada por el aislamiento: ajenos a todo lo que no sean temas relacionados con el arte, la existencia o el intelecto, su postura contrasta con la actitud generalizada de los clientes, atentos a la banal crítica de lo que sucede a su alrededor. Sólo en una ocasión salen de ellos mismos y sólo para identificar a uno de los recién llegados: el escritor, que dará pie al enhebrado de un nuevo discurso, supuestamente intelectual, del que acabamos a dar cuenta. Se trataría, en definitiva, de un grupo de selectos no proclive al contacto con la *masa*: La estructura discontinua y alternante de esta escena

determinada por la incorporación sólo de aquellos personajes que despiertan su interés, parece o que están atentos a las actuaciones de los aristócratas encaminada a servir como apoyo y constatación de esta peculiar conducta. A su vez, sirve como recordatorio de la existencia del narrador testigo (en peligro de extinción) quien, como destinatario de distintas conversaciones, habrá de transmitir diferentes "secciones" de la vida madrileña. Sucede, sin embargo, que esas distintas conversaciones confluyen en una misma "sección": la burguesa, y que nuestro *testigo*, amén de bastante estático, prescinde, sin demasiada justificación narrativa, de las *marcas* que permitan identificar su papel de gufa. Así, vuelve al nosotros integrador, acompañado de apelación imperativa: "*Ahora será menester que nos detengamos junto a esos dos caballeros*" (pág. 12) para presentar al Notario (los personajes genéricamente mencionados aparecen con letra mayúscula) y al rentista, pero olvida signos similares a éstos para incorporar a las Mantecón (pág. 14) a no ser que identifiquemos al narrador con los músicos o con su melancólica "*romanza esteparia*" que sirve como prelude al diálogo de las hermanas. Por otra parte, la entrada al local de dos personajes (los únicos mencionados en esta secuencia con nombres propios), Alberto y Pompeyo Prieto, queda signada, en los dos casos, por una expresión marcadamente coloquial, quizá, con el propósito identificativo del que observa: "*Pero aquí llega Alberto*" (pág. 9) y "*En esto, ha penetrado un hombre que parece de otra raza o de otro hemisferio*" (pág. 10). Tal variedad de voces y registros no creemos venga motivada por deseos innovadores, sino por impericia o descuido narrativos. La alternativa inserción, en fin, de estos personajes y grupos en el relato pudiera funcionar como elemento de enlace con la **segunda escena**, con el objetivo de dotarlo de unos niveles mínimos de cohesión narrativa. En este sentido, el orden en que aparecen responde a los distintos grados de protagonismo desempeñados en la próxima historia: primero Alberto, que como galán del melodrama próximo se nos muestra solitario e intranquilo (pág. 9). Le siguen los "*dos caballeros*" (pág. 12) acaudalados y conquistadores, y de su conversación se deduce que conocen a Bravo, a su sobrino recién llegado de Buenos Aires y a la joven que causa la intranquila espera observada en Alberto; adelantan, asimismo, el conflicto amoroso de los tres personajes centro de su diálogo. Ocupan el tercer lugar los músicos, y su función aquí será idéntica a la desempeñada en otros momentos de la *segunda escena*: apaciguan con su música el alboroto del ambiente o los estados anímicos de los personajes. El primer efecto lo observamos al inicio de la secuencia en tanto que su música servía como contrapunto al elevado tono de las conversaciones; el segundo se indica ahora, al servir como tranquilizante a los nervios de las hermanas Mantecón motivados por la infructuosa espera de algo que nunca llega²¹. Responden al prototipo de *señoritas solitarias* y como tales el eje de su diálogo gira en torno al *cortejo amoroso* y a las condiciones del mismo; apasionado lo ansía una, más sometido a razón, la otra. Relacionan estas opciones amorosas con dos conocidas: Isabel la prima de Alberto, su "*seminovia*" (pág. 14), y Julia, la impacientemente esperada, asociada con el drama causado por amores y hombres trágicos, al gusto romántico. La conversación queda cerrada con la tópica alusión al *galanteo* como "*caza de la paloma*" anticipativo, asimismo, del destino

novelesco de la segunda protagonista.

Acaba el abanico de presentaciones con la del personaje tangencial, al que anteriormente nos hemos referido, por ser el único que despierta el interés de los independientes aristócratas: el escritor Pompeyo Prieto. Su fugacísima presencia, amén de funcionar como pretexto crítico, parece servir de preludio a la definitiva desaparición en el relato de la clase aristocrática -intelectual. Con su olvido podemos considerar concluida la *primera escena*.

Estereotipos burgueses.

La **segunda escena** (págs. 20-25), recordemos, no viene delimitada por epígrafe o marca alguna. No obstante, el desplazamiento de las figuras protagonistas; la ausencia definitiva de las que lo fueron en la anterior escena; los consiguientes cambios temáticos, acordes a los intereses o inquietudes de cada uno de los grupos a los que representan y, todo ello, acompañado de distinto tratamiento y enfoque narrativos los consideramos motivos más que suficientes para haber establecido una delimitación entre las que hemos denominado **primera y segunda escena**, atendiendo a un criterio meramente secuencial.

Como elementos de enlace entre ellas la presencia, en la **segunda**, de los personajes secundarios que acabamos de ver en su función presentativa y anticipadora y partícipes de la historia melodramática protagonizada por el solitario Alberto y por los otros dos protagonistas incorporados paulatinamente a escena. Otro elemento de conexión viene dado por la insistencia en el tema de *la masa*, aunque sometido a distinto tratamiento narrativo. Así, la incorporación de "*la esperada*" ²²(págs. 20-21), que trueca la soledad y mutismo anteriores de Alberto en íntimo diálogo y tras los obligados prolegómenos de disculpa por la tardanza y decisión sobre qué tomar, la conversación se centra en el influjo de *la masa* y sus repercusiones en el individuo: "*La muchedumbre nos invade como una marea [...] No hay modo de encontrar un refugio para la intimidad*" (pág. 21), dice Alberto. La respuesta de Julia viene a completarla, incidiendo en su carácter histórico-social: "*nuestros abuelos eran poco más o menos como nosotros [...] una minoría de delicados frente a una masa de brutos e insensibles*" (pág. 22). Estas apreciaciones breves y concordes, motivadas por el comentario sobre el *lleno de la sala*, bien podrían ser interpretadas como primer indicio de que, aun siendo tema común a los anteriores protagonistas, la relación entre ellos estará basada en intereses y móviles de distinta naturaleza. Obsérvese cómo lo que fue expuesto por un sólo personaje (el Duque como *alter ego* del autor) aquí queda desdoblado, sin que ello dé lugar ni a fisuras en el discurso ni a confrontación entre los personajes. Todo hace pensar que la relación no tiene como fundamento el gusto por la dialéctica de corte intelectualista que presentaba la anterior pareja: el Duque y la Condesa. Así pues y a pesar de esta coincidencia temática, este distinto tratamiento de desdoble marca el inicio de una constante diferenciadora de esta **segunda escena**, proyectado en el cambio de enfoque narrativo.

En efecto, frente a la confusa utilización de *voces* y alternancia de elementos narrativos observados en la **primera escena**, en esta **segunda** se aprecia predominio del narrador omnisciente y linealidad en el desarrollo de la historia. Tan solo dos intromisiones de las Mantecón, pero engarzadas en los acontecimientos por su papel de testigos y anotadoras a distancia (*no intercambian palabra con los otros personajes burgueses*). El principal foco de sus inquietudes se cifra en la observación del grupo amoroso-trágico.

Se organiza esta segunda historia en torno a tres personajes con claras resonancias folletinescas, y su resultado, pese a los esfuerzos distanciadores del autor que veremos más adelante, es el común a un sinnúmero de novelas sentimentales breves. Condicionado el autor a las limitaciones que exige el espacio disponible en la novela corta, aquí acentuado por la otra escena que ha cubierto casi la mitad de las páginas, nos encontramos con reducciones que afectan a la configuración de los personajes y al tiempo. En este sentido, llama la atención cómo la descripción física de la protagonista, se limita al escueto y genérico "*Está hermosa como nunca*" (pág. 21); igual fenómeno puede ser observado en el resto de los personajes principales o secundarios, configurados, también Julia, sólo por su carácter y a través de sus actuaciones o de la apreciación de los que los rodean. La reducción aplicada al trazado de *caracteres* corre paralela a la del tiempo, tanto el del presente narrativo, limitado a unas horas de la tarde después del té (la única referencia temporal aparece en la primera página de la novela), como de la analepsis explicativa del presente: una semana.

En contraste con este presupuesto reduccionista, resultan llamativamente incongruentes los interludios líricos destinados a la descripción de espacios ya presentados e incluso de lugares exóticos ajenos a la historia. Es el caso de la extensa recreación de una escena hawaiana plena de sensualidad de la que hemos elegido un breve fragmento: -"*Huele a plantas tropicales y a cuerpos desnudos que conocen la delicia del amor ininterrumpido*" (pág. 28), muestra exótica justificada narrativamente por "*el tierno aire hawaiano*" (pág. 29) emitido por "*Las balalaicas*" (pág. 28). Inoperante y confusa correlación que, suponemos, no precisa comentario. O el apunte repetido del ambiente elegante del salón, igualmente amenizado por un "*vals de Chopin*" (pág. 30), y por las balalaicas cuya "*música antigua [...] desliza en el aire la sugestión de su romanticismo*" (ibid) como preludio a la descripción del estado de "*vergüenza*" y "*abatimiento*" del galán.

En cuanto a la historia y personajes que le dan vida, resultan amén de convencionales, poco verosímiles, pues en el caso de los jóvenes, únicos tratados de manera evolutiva, sus transformaciones resultan sumamente forzadas. Los secundarios mantienen las actitudes que quedaron anotadas, y funcionan ahora como acompañantes; "*amigotes*" (pág. 34), o como testigos: las hermanas solteras. Mayor atención se presta a los protagonistas relacionados, con el devenir de los acontecimientos y con los móviles que sustentan la historia. Bravo, el tío, responde, según vimos, al tipo de varón hispano bravucón, acomodado,

entrado en años y acostumbrado a conseguir todo lo que desea, incluidas las mujeres. Por supuesto, ha sido amante de Julia, según se sugiere en el desenlace. Su papel es el de *verdugo*: "*castigador*" (pág. 34) para sus bravucones "*amigotes*"; con "*mirada de malvado [...] sonrisa petulante*" (pág. 41) lo describe el narrador. En cuanto al que actúa como *salvador*, Alberto, está sometido a cambios tan repentinos, que su trazado resulta poco creíble. De la inquietud propia del que espera, pasa a autojustificaciones poco convincentes, ante las acusaciones de Julia de haber dado crédito a las supuestas maledicencias del tío (todo ello mezclado con la humillación sufrida por la joven, a raíz del comentario despectivo sobre su sombrero que la prima Isabel hizo); de aquí pasa a declararle eternas promesas de amor, a ellas sigue el completo abatimiento ante la firme postura de Julia de no tomar en serio justificaciones, ni declaraciones. Hasta aquí, aunque plagado de manidos tópicos, existe cierta coherencia: a partir de este momento la incongruencia será notable: el abatimiento y la debilidad ante la *mujer fuerte* quedan trocados por una actitud decidida que le lleva al enfrentamiento verbal y amenazas físicas ante las provocaciones de Bravo; de esta valiente actitud para *salvar el honor de la dama* pasa tras la providencial desaparición del malvado, a la de burdo seductor que habrá de entristecer a la tan ansiosamente esperada y tan valientemente defendida. Incoherencias en el trazado de este carácter, en definitiva, que hacen poco verosímil su papel de salvador. En Julia se produce un fenómeno en cierto modo opuesto. La primera imagen corresponde a la de mujer segura independiente, locuaz, fuerte, inteligente, irónica, capaz de adaptarse a cualquier situación o costumbre: bebe Jerez, aunque no le gusta, enciende un cigarrillo ²³ para librarse de miradas curiosas e impertinentes. En los momentos previos al enfrentamiento tío-sobrino y durante el mismo, mantiene la serenidad, se defiende irónicamente de las insinuaciones del malévolo Bravo; pero, al fin, ante la temida palabra ofensiva para su honra, aparecen los primeros indicios de debilidad; no obstante, la providente fortuna la libera de caer en ella:

"ha llegado tal vez al extremo de su tensión y acaso en lo más secreto de su conciencia descubre que van a faltarle las fuerzas para seguir. El esfuerzo ha sido demasiado grande y largo. Y ella no es, en resumidas cuentas, más que una pobre mujer. Si el bruto con quien lucha se decide a pronunciar la inminente palabra, ¿qué tendrá que hacer ella? ¿Se echará a llorar como una pobre mujer vencida? ¿O recurrirá a una acción siniestra? Pero, ¿cómo? ¿Cómo se hace eso cuando no hay más remedio que abalanzarse?... La fortuna se ha puesto por esta vez de su lado"(pág. 45).

A estos momentos de debilidad, superada providencialmente, (Bravo sale con los "*amigotes*" del Natacha) habrán de seguir los de sometimiento y entrega absoluta ante la llamada del amor:

"súbito que desbarata todas sus reservas de mujer independiente y vigilante. Y hay en ella en este momento, ante el ímpetu dominador de Alberto, la irresistible voluntad de entrega que el eterno femenino ha sentido siempre cuando surge imperioso el profundo instinto de poder del varón" (pág. 51).

Tanto más incongruente por cuanto este imprevisible arrebató fue precedido de la consideración de

Alberto sobre su fortaleza: "*Usted es una mujer fuerte; usted es capaz de amor.*" (pág. 50). Nuestra heroína, en fin, acaba deshecha en sollozos al comprobar que la pretensión de Alberto es "*la caza de la paloma*":

"Ahora, de bruces sobre la mesa, con el rostro sepultado entre los brazos cruzados, Julia no es más que una pobre mujer que se deshace en sollozos. Y él es la auténtica imagen del estupor, o del culpable que no halla fuerzas para sobreponerse a su delito de insensatez"(pág. 53);

Repentina involución del tipo femenino en el desenlace, que permite sea asociado con tipos de mujer habituales en las novelitas sentimentales y de las que hemos dejado constancia en las de Pedro Mata y Manuel Bueno publicadas en **La Novela de una Hora**. Comparte, Salaverría con Bueno, además, la configuración de las relaciones hombre-mujer expresadas en términos de dominio-sometimiento. Por otra parte, la implicación moral del dolor como castigo a la independencia y a la libertad en el comportamiento amoroso ("*delito de insensatez*") quedan asociados a los planteamientos dualistas de la novela por entregas, así como a esa campaña de moralización de las costumbres a la que **La Novela de un Hora** intenta contribuir.

Un distanciamiento frustrado.

Consciente, quizá, de la excesiva sobrecarga de tópicos, Salaverría pretende quede contrapesada con una suerte de distanciamiento, a nuestro entender, frustrado, pues si iba encaminado a la crítica de los excesos melodramáticos y mecanicistas anejos a ellos, el resultado, como veremos, queda lejos de tal propósito.

Uno de estos procedimientos distanciadores se cifra en las referencias al folletín de tendencia social, apreciable en el relato de Julia sobre sus condiciones de vida después de abandonar la casa de los tíos:

"Vivo como las protagonistas de los novelones de Eugenio Sue. Vivo en una guardilla, en una habitación algo insuficiente, se lo aseguro, y al lado habita un estudiante de Medicina que está preparándose para el doctorado. Será médico en septiembre. ¡Qué buen chico! Un perfecto sentimental. Creo que se ha enamorado de mí como se enamoran los sentimentales: es decir, del todo. Y está tuberculoso perdido... ¡Pobre muchacho! Yo le ayudo a conservar la esperanza. Viene a mi habitación a hablarme de sus proyectos para cuando tome el título de doctor, y a mirarme como lo que es, como un pobre chico sentimental... Pero qué, ¿se creía usted de veras que los novelones románticos eran completamente absurdos? Pues no, señor. En el sexto piso de mi casa existe ahora mismo un capítulo de un folletín..." (págs. 35-36).

El tono desenfadado del párrafo primero pudiera hacer pensar en una postura crítico-paródica al sentimentalismo de tales "*novelones*", toda vez que aparecen expresadas en la voz de la irónica joven, quien mantiene desde el inicio del diálogo posiciones más razonadoras que emotivas. Así, con anterioridad al texto citado, Julia adopta una actitud burlona: "*vuelve la gente a mirarnos, como si fuésemos los personajes de*

un futuro drama" (pág. 26); prolepsis ²⁴ recriminada por Alberto: "- Es infinitamente penoso. Ya vuelve usted a recuperar aquella actitud artificiosa, aquella manera desconcertante con que la conocí a usted el primer día..." (ibid) que implícitamente, sirve a una visión temporal unitaria (del pasado - futuro) de la historia. El contrapunto entre los tonos burlón y severo de la pareja queda potenciado por responder Alberto al estereotipo del hombre romántico²⁵, más sujeto a lo emotivo que a lo lógico: "hay algo en nosotros que obra a veces independientemente de nuestra voluntad" (pág. 27) o más adelante "además de la verdad que se ve por signos palpables y que se demuestra con palabras lógicas, existe esa otra verdad que sólo puede insinuarse... ¿Cómo? No lo sé. Pero estoy seguro que no es por intermedio de la razón lógica" (pág. 29). Pronto, sin embargo, la contrapuesta e irónica alusión a los excesos a lo Sue en boca de la joven, queda desmentida merced a la continuada interdependencia entre estas inverosímiles historias y su proyección en la propia existencia de la protagonista. Obsérvese cómo el discurso se abre y cierra con las dos denominaciones utilizadas para este subgénero popular: "novelones", "folletín". Incursión crítica sobre este tema, que quedará limitada a estos apuntes, pues, en efecto, a pesar de su independencia de criterios, la heroína adopta un lenguaje semejante al de los "novelones" para referirse al funesto acontecimiento pasado. Sirva como muestra la siguiente cita:

"¡Ese fue el ultraje que usted me infirió! ¿Quiere que se lo traduzca en palabras corrientes?. Pues bien; ¡usted dio crédito a la repugnante insinuación que le hizo al oído su tío, el señor Bravo" (pág. 28).

"Ultraje" que parece anticipo de ese otro "inferido", directamente, por Alberto en las páginas finales y que sumen en desconsolado llanto a la mujer fuerte. En definitiva, la pretendida ironía se trueca en completa asimilación del modelo que, quizá, se pretendía poner en entredicho.

Otro de los factores de distanciamiento viene dado por la irrupción en esta *segunda escena* de un personaje (ninguna referencia a él en la primera), *Toscanini*, que actúa como *deus ex machina* ²⁶. Su entrada en el establecimiento coincide con una sarcástica carcajada de Julia, "ja, ja, ja" (pág. 36) que sirve como cierre a "su apenado parlamento" (pág. 36), sobre los infundamentados celos que su cuidado a "ese joven soñador que tiene que morir en el otoño" (ibid) despiertan en Alberto. Parece pues sustituir a la joven en el supuesto papel crítico. Argentino, como Alberto y Bravo, resulta ser amigo de los dos y es esta amistad la que propicia el detenerse para saludar a Alberto y la que decide a Bravo a acercarse a la mesa ocupada por los jóvenes. La jovialidad y desconocimiento de Toscanini sirven, a su vez, como desencadenante de un violento diálogo aclaratorio que, según explícito comentario del narrador, acabará en desastre:

"Cualquiera puede comprender que desde ahora los acontecimientos habrán de ir precipitándose de mal en peor, porque el destino trágico ha sabido reunir en torno a una mesa todos los elementos que hacen falta para producir un choque inevitable. El mismo Toscanini, el de la máxima y jubilosa

inconsciencia, se encargará de apresurar el desastre" (págs. 37-37).

Sucesivas aclaraciones del narrador implícito recuerdan a los lectores la función metanarrativa desempeñada por un personaje que actúa desde fuera de una historia que resulta conocida para los demás personajes: "*Toscanini no se entera de nada...*" (pág. 38); "*ahí está Toscanini para hacer imposible la paz*" (pág. 41); "*Toscanini insiste en su papel de representante de la fatalidad dramática*" (pág. 42); "*Toscanini se encargará de azucar a los contendientes*" (ibid). Pero Toscanini, una vez que la caja de los truenos por él abierta ha estallado en una "*esgrima de vulgares y mortales navajas*" (pág. 43), se alía con el grupo formado por Bravo, el Notario y Paquito y, según advierte, asimismo, el narrador: "*También Toscanini se subleva*" (pág. 46). Tal sublevación lleva aparejada su marcha del establecimiento en compañía de los "*amigotes*" y del resto de la clientela porque:

"La última parte de esta conversación se ha desarrollado con mucha viveza, con todos los caracteres de una disputa casi tabernaria. Singularmente, Alberto ha proferido sus palabras con voz subida como la de un energúmeno. Todos en la elegante sala de té se han vuelto a mirar, con extrañeza o con terror, hacia el grupo de los disputadores. Algunas personas, sin aguardar más, se han apresurado a abandonar el salón. Hay un revuelo de camareras, de clientes con prisa por pagar el consumo. La sala se aligera rápidamente de público. Las últimas en la huida son las hermanas Mantecón, que saltan la escalerilla de la plataforma alta y salen, delirantes y chillonas, asustadas y felices, derechas hacia la puerta.

- ¡Corre, Sofía! ¿No te dije que esta tarde había tiros?..." (pág. 48).

Pero el clímax alcanzado gracias a la combinación distanciadora del narrador implícito y del papel metanarrativo desempeñado por Toscanini, de nuevo se viene estrepitosamente abajo. El vacío del salón de té propicia una escena galante entre los jóvenes (causa del fatídico desengaño de Julia), plena de lugares comunes y sin que la voz narrativa o las apreciaciones de los personajes maten o contrarresten la acumulación de tópicos. Se trata, para mayor ironía, de los momentos de incongruentes cambios a los que hemos aludido que bien podrían haber funcionado como clave crítica: sin embargo, el tono severo de la escena lo alejan de tal propósito.

Señalemos, para concluir otro elemento que pudiera haber servido al distanciamiento autorial, con el que se da fin a la *segunda escena* y a la novelita. La nube y el eclipse "*¡Esta nube espantosa! ¡Este eclipse mortal!*" (pág. 53) como exclamaciones simbólicas del desengaño de Julia se proyectan en un fenómeno extraño:

"La sala ha quedado vacía de clientes, mientras aparecen erguidos, inmóviles, impasibles y con las miradas obstinadamente fijas en los dos amantes fracasados, todos los servidores y camareras todos los auxiliares, los "botones", el portero galoneado, los pinches, la dueña, el dueño. No dicen nada, no ríen ni pestañean; no muestran impaciencia ni hostilidad. Parecen espectros que acudieran de

no se sabe qué región convencional, para permanecer absurdamente expectantes en espera de no se sabe qué cómico-dramático desenlace." (pág. 53-54),

que recuerda el *fundido* con que acabara **Un cadáver en el comedor** obra del "maestro de humoristas", W. Fernández Flórez ²⁷, toda vez que los calificativos aplicados al desenlace "cómico-dramático" refuerzan la intertextualidad de estos dos relatos breves publicados en **La Novela de una Hora**. Sin embargo, el prurito intelectualizante y lírico contraviene, una vez más, el propósito de distanciamiento, en tanto que continúa el discurso con estereotipadas expresiones autoinculpadoras en boca de Alberto: "*¡Soy un miserable! -No; no soy un miserable. ¡Soy un desatinado!...*" (pág. 53) sigue a ellas un último interludio lírico, a cargo del narrador, en donde se mezclan las balalaikas, el aire exótico de su música y el recuerdo de un paisaje de "espesos cañaverales", "maleza infinita", algodonales inmensos, praderas donde pastan "hirsutos novillos" hacia donde "se dirige acobardada el alma en fuga..." (pág. 55). Idílico esbozo idílico del agreste, solitario, frondoso paisaje americano, en contraste con la negativa descripción del paisaje urbano con el que, definitivamente, se cierra el texto:

"Julia y alberto abandonan el salón donde los espectros se difuminan, se descomponen. Ya han desaparecido todos. La calle acribillada de tranvías, de taxímetros, de arcos voltaicos, les arroja al rostro un súbito estruendo, y sienten la sensación de quien se cae y despierta de un sueño doloroso para ingresar en un nuevo dolor."(pág. 55).

Cierre que una vez más incide en constantes temáticas de la obra Salaverriana: una ya quedó señalada en páginas anteriores: el negativo carácter del mundo moderno se plasma, ahora, en el ambiente espectral del Salón de té, contrapuesto y asociado paradójicamente al progreso: tranvías, taxímetros, arcos voltaicos, en tanto que agentes, ambos, de infelicidad. El otro guarda cercanía con éste último pues atiende a la huida ("*el alma en fuga*") a lugares ajenos a todo lo que signifique máquina, progreso, civilización; evasión de una realidad considerada nefasta para la paz del individuo²⁸ y tras la que se evidencia la opción conservadora y tradicional, hacia la que se encaminan otros textos de este autor. En **Salón de Té (Escenas de la vida moderna madrileña)**, para mayor ironía, se proyecta como negativo contraste a la positiva connotación de modernidad, utilizada en el reclamo para despertar el interés de los lectores de **La Novela de una Hora**.

8.2.3 La novela de un "publicista".

Salón de té, pese a su brevedad, puede ser considerada como exponente de constantes ideológicas y novelescas de José María Salaverría. De las primeras hemos ido aportando pruebas en función de su recurrencia, perceptibles incluso, en las dos escenas en que hemos subdividido el texto narrativo. En cuanto a las segundas, bien pudieran resumirse con el juicio sobre su última novela **Una mujer en la calle** (1940) emitido por F. Caudet:

*"destacan de nuevo las constantes siempre presentes en su labor de novelista, en su intento frustrado de novelar: incapacidad, fatalismo y tragedia"*²⁹.

Incapacidad, referida a vacilaciones y dominio de la trama, que, en el caso de la novelita publicada por **Editores Reunidos**, podría haberse subsanado o al menos atenuado por su brevedad, tanto más cuanto el sentido del relato apunta hacia dos *escenas costumbristas* como medio de transmitir dos "*secciones*" de la vida madrileña. Sin embargo, al relator de costumbres, se superpone el enfadoso tono del ensayista con pretensiones filosófico-sociales que, aunque alabado en sus obras no novelescas iniciales³⁰, le valiera el denuesto de sus coetáneos en los años treinta. Indicado quedó el de Pío Baroja, a él añadiremos el de Manuel Bueno, pues por tratarse de uno de los colaboradores efectivos de **La Novela de una hora** lo hace aún más significativo:

*"Recientemente, el señor Salaverría, a quien habría que concederle el premio Nobel reservado a la pedantería, se ha complacido en maltratarnos, con una saña tal, que solamente parece disculpable en un hombre que viene padeciendo del hígado desde hace treinta años. Lo más visible de este señor no es su acritud, sino su ignorancia... ¿Qué autoridad tiene este **commis voyagerur** sociólogo para explicar y menos juzgar de una vida que ha transcurrido lejos de él? ¿Puede un escritor que se estime un poco fallar pleitos morales que se han substanciado entre la envidia y la malquerencia?"*³¹.

El motivo de tan ácida crítica tiene que ver con las opiniones sobre el grupo 98, expuestas por Salaverría en **Nuevos retratos** (1930) y que bien resumen tanto el lastre de pedantería (como elemento distorsionador de coherencia narrativa) en **Salón de té**, cuanto el maltrato que en su **Primera escena** reciben los escritores³²; indicio de "*la incomodidad del segundón, del resentimiento del mediocre*"³³. La tragedia y el fatalismo como marcas de la **Segunda escena**, (en el sentido más decimonónico de tales términos), tampoco suple con su convencionalidad, las fallas narrativas que afectan, entre otras, a la inverosimilitud transformativa de las figuras centrales, presuntamente transcendida por un enfoque metanarrativo-paródico. Este cúmulo de desaciertos, a la postre, pudiera ser justificado por la simbiosis entre lo pseudo-intelectual y popular como marca común al modelo proyectado por **Editores Reunidos** cifrado en las dos escenas. Pero ni la primera, (la suponemos destinada al público selecto) habría de resultar satisfactoria dado su tono desacompasado y acre; ni la *segunda* pudo saciar las expectativas de los lectores masivos por lo difuso y desconcertante del uso de materiales narrativos, tan difuminados como el propio final de la novelita. Difusión análoga a las nebulosas existenciales del autor empírico. El entramado, en suma, entre vida, literatura, inadecuado estilo y circunstancias que signan desfavorablemente a **Salón de té**, fueron señaladas, como limitaciones de la *vieja literatura*, por el propio Salaverría en sus declaraciones para **Almanaque Literario** (1935):

"Nos ha tocado uno de los peores lotes de la historia literaria, y por mi parte yo no encuentro

remedio al mal que nos aflige.

*Nos está arrollando la vida; la vida que está en medio de la calle y que se ha llenado de problemas, de angustias, de groserías y de necesidades con las que no contábamos. El conflicto es éste: que nos encontramos con un sistema, con una ordenación y un régimen de Literatura hecho para otro modo de civilización, y entre tanto la nueva vida se nos echa encima y nos sorprende con herramientas viejas"*³⁴.

Fatales y proféticas palabras: "no encuentro remedio, la nueva vida nos sorprende con herramientas viejas", que habrían de verse confirmadas en las "amenísimas escenas de la vida madrileña," obra del "ilustre publicista", de quien **Editores Reunidos** hubiera de valerse para dar cumplimiento a su compromiso semanal con los lectores.

NOTAS

1. Los esbozos que nos han legado algunos de los críticos de Salaverría atienden a estos condicionamientos geográficos, familiares educacionales y de salud que habrían de determinar su visión del mundo y su estilo. Así, para Eduardo de Ontañón: "Con su traza de hidalgo triste, Salaverría había nacido en un faro. Quizá fue ese estruendo de mar y tempestades lo que le dejó sordo. [...] Hay que pensar en que fue la sordera lo que hizo de él ese escritor demasiado incoloro que la mayor parte de las gentes no se han interesado por leer" (**Viaje y aventura de los escritores de España**, México, Ediciones Minerva, 1942, págs. 149-150). Para César González Ruano: "Tenía Salaverría cabeza de perrito de puño de bastón [...] con su bigote nietzscheano, su aire tontolístico de sordico y aquel tufillo fúnebre del que lleva la corbata negra por sí mismo, recorría la literatura buscando su blanco, quizá con demasiadas exigencias para llegar a acertar. [...] despertó muchos rencores en su vida y tenía fama de atravesado. A mí me pareció siempre un hombre serio, bueno y quizá sin ángel, esa cosa misteriosa que se puede pedir a un torero, pero no al hijo de un torrero, que no es lo mismo" (**Siluetas de escritores contemporáneos**, Madrid, Editora Nacional, 1949, págs. 77 y 79) Para Federico C. Sáinz de Robles: "Salaverría tuvo una apariencia tristonja de clérigo reñido con Dios, con sus bigotes caídos y sus ojos melancólicos sin remisión, con su calva lustrosa y sus gestos severísimos de dómene siempre a la contra. No daba pie para que el más audaz se tomara confianzas con él" (**Raros y olvidados**, Madrid, Prensa Española, 1971, pág. 56).

2. Para la evolución ideológica de Salaverría desde los presupuestos noventayochistas al tradicionalismo de "La afirmación española" y su concepción de la hispanidad, Cfr. Francisco Luis Bernárdez, "Salaverría y el hispanoamericanismo" en **Mundo de las Españas**, Buenos Aires, Losada 1967, págs. 219-224.

3. De las relaciones entre Salaverría y los componentes del 98 se han ocupado entre otros Juan Chabás, **Literatura Española Contemporánea**, La Habana, Ed. Pueblo y Educación, 1974², págs. 250-251; Emilia de Zuleta, **Historia de la crítica contemporánea**, Madrid, Gredos, 1974², págs. 166-170. El más completo y documentado estudio sobre las convulsas relaciones con los hombres del 98 y otros aspectos relativos a vida, obra, evolución... de Salaverría con apéndice bibliográfico (muestra cumplida de una paciente labor en la búsqueda de materiales hemerográficos) es obra de Francisco Caudet Roca, **Vida y obra de José María Salaverría**, Madrid, CSIC, 1972. Gonzalo

Torrente Ballester en **Panorama de la Literatura Española Contemporánea**. Madrid, Guadarrama 1961, lo considera ideológicamente opuesto al 98: "*Perteneció a la tendencia casticista, patriótica a ultranza, sin sentido para la crítica, por el estilo de Ricardo León*" (op. cit. pág. 231). Y Pío Baroja en **El Escritor según él y según sus críticos (Desde la última vuelta del camino. Memorias**, Madrid, Ed. Caro Raggio 1982, págs. 212-238) a propósito de las opiniones de Salaverría sobre él y la supuesta Generación del 98 (es conocido el escepticismo barojiano sobre la realidad de tal grupo) vertidas en **Retratos, Nuevos retratos y La afirmación española**, considera que "*Todo lo dicho en estos libros sobre la generación del 98 es falso, y que está fabricado con un objeto arrivista (sic) y político de darse un aire conservador y tradicionalista*" (pág. 223) y que esa declaración suya sobre el alejamiento de este grupo también es falsa "*¿Qué iba a vivir alejado?. Lo que pasaba es que no llegó a tiempo y no le conocía nadie*" (ibid. pág. 227).

4. Tras esta buena estrella encontramos a Pío Baroja. Según su testimonio, las colaboraciones para **El pueblo vasco** (1903-1904) tuvieron su origen en la sugerencia del nombre de Salaverría para que cubriera la sección de crónicas que le habían sido solicitadas a él. Un encuentro en San Sebastián, un año más tarde, daría como resultado que, a petición de Salaverría, don Pío enviara una carta a Julio Burell director de **El Gráfico**. Otra carta a López Ballesteros favoreció sus colaboraciones en **Los Lunes de "El Imparcial"**. Estas gestiones no valoradas queden resumidas en palabras de Baroja: "*Esos pequeños favores, en una época en que casi todo el mundo se pone automáticamente contra el que empieza, son de agradecer; pero, sin duda, Salaverría no los agradecía*" (Cfr. **Memorias**, Tomo I, op. cit., págs. 220-221).

5. Para mayor información sobre Manuel Bueno, remitimos al capítulo V, apartado 4 de nuestro trabajo. La radicalidad de Bueno en sus años juveniles vertida en publicaciones del mismo signo no es común a Salaverría. Tampoco lo es su carácter bohemio y jovial. Desembocarían a pesar de estas diferencias, en similares opciones ideológicas. Pese a esta común evolución tampoco Bueno habría de librarse de la resentida y ácida pluma de Salaverría; en **Nuevos Retratos** (1930) considera que "*abandonó en seguida a sus compañeros [...] y se lanzó [...] a la conquista del dinero, los empleos y las actas de diputados*". A estas acusaciones respondió el ofendido desde **ABC** en el mismo año. (Cfr. Caudet, op. cit. pág. 106). Recordemos para mayor ironía que los dos colaboran para este periódico en estas fechas.

6. Hemos tomado estos datos y los anteriores de F. Caudet, op. cit. En el capítulo "*Contribución a la bibliografía de artículos de José María Salaverría*" (págs. 185-217) puede encontrarse una abundantísima relación de artículos clasificados por periódicos y años y citados por sus títulos; encomiable tarea investigadora que permite una cabal visión de conjunto del quehacer periodístico de este autor.

7. Cfr. J.C. Mainer, **Literatura y pequeña burguesía en España (1890-1950)**, Madrid, Edicusa, 1972 y, en concreto, el capítulo "*Una frustración histórica: la aliadofilia de los intelectuales*", págs. 143-148.

8. A esta dedicación al periodismo, estilo e ideología, asociados a su aspecto y carácter alude Arturo Mori: "*Es más un escritor que un periodista circunstancial, porque escribe en los diarios habitualmente. Resulta arcaico en el pensamiento y muy atildado en la forma. Ha cultivado con especial esmero la crítica de arte y, sobre todo, su indumentaria y señas personales, tanto que no y español que no sepa distinguir a Salaverría en el paseo o en el café. Le delatan sus melenas hirsutas y su rostro cetrino y largo de Francisco Javier... Es partidario de las ideas moderadas, y aún de las ultramodernas. Sabe mucho y divulga lo que sabe*", **La Prensa Española de nuestro tiempo**, México, Ediciones Mensaje, 1943, pág. 168.

9. Andrés González-Blanco (*Los Contemporáneos*, 3ª serie, París, Garnier, 1912) considera a Salaverría ante todo como pensador, con una profundidad poco común a los escritores españoles. Lo define por oposición "*No es meridional Salaverría y no puede ser ligero, periférico, vacío; es de los que tienen meollo y jugo dentro*" (op. cit. pág. 80). Páginas adelante matiza "*Más jugo, más palpitación es lo que le falta a la prosa de Salaverría para ser completa*" (ibid. pág. 85).

10. Vid. *Raros y olvidados*, op. cit. pág. 56.

11. Señalemos la vacilante fecha de *El oculto pecado*. Aquí datada en 1927, mientras que en *La Promoción de "El cuento Semanal"*... la sitúa en 1924. A la última fecha, se acoge Nora, a la primera Caudet. Cfr. nuestra anotación en apéndice bibliográfico.

12. Eugenio García de Nora (*La novela española contemporánea*, 1898-1927, Tomo I, Madrid, Gredos, 1969², págs. 275-278) dedica un breve espacio a cuatro novelas de Salaverría: *Nicéforo el Bueno* junto al relato breve *Nicéforo el Tirano*, dará como resultado definitivo *El Rey Nicéforo*; *La Virgen de Aránzazu*, *El oculto pecado* y *Una mujer en la calle*, última ficción novelesca a la que considera como "*insignificante novela "rosa"*" (op. cit. pág. 277) *descuido poco explicable en un escritor de oficio*". hace referencia al sexto título: *Viajero de amor* (1926).

13. La más completa la constituye el "*Apéndice bibliográfico*" elaborado por F. Caudet Op. cit.; faltan, sin embargo, datos sobre los sellos editoriales encargados de la publicación de las obras extensas, ausencia que, en la medida de lo posible, hemos tratado de subsanar acudiendo al *Catálogo de la Librería Renacimiento* de Sevilla, al archivo personal de Abelardo Linares, a ediciones a las que hemos tenido acceso y al *Catálogo de La Novela de Hoy*, editado por CIAP - Renacimiento (1930).

14. Dadas las dificultades derivadas del medio de difusión de las denominadas "*revistas genéricas*" no descartamos la posible existencia de más relatos breves publicados en estas colecciones.

15. Los datos sobre *El Cuento Semanal*, *La Novela Corta*, *La Novela de Hoy* son fiables por cuanto: de la primera se incluye catálogo completo en el estudio conjunto *Ideología y texto en El Cuento Semanal*, Madrid, Eds. de La Torre, 1986; del de la segunda existe igualmente constancia en la Memoria de Licenciatura, sin editar, realizada por M^a Montserrat García Martínez, *La Novela Corta. Proyecto de investigación general: las colecciones de novela corta (1900-1936)*. En cuanto a *La Novela de Hoy* hay referencia de los títulos publicados desde el nº 1, 19 de mayo de 1922 hasta el 31 de agosto de 1929: nº 383 en el *Catálogo General* de la CIAP. El catálogo para esta colección es incompleto pues su vida se prolongó hasta junio de 1932.

16. El ilustrador capta tanto los detalles que pudieran conferir *modernidad* al texto como los grotescos y trágico-fatales que signan, como probaremos más adelante, a la *segunda escena*. Por otra parte y habida cuenta de la escasez descriptiva de que adolece la novela (solo aparece configurada físicamente la Condesa), el dibujante la subsana con representaciones arquetípicas que, como tales, cumplen una función gráfica dilógica. Esta múltiple representación es notoria en la ilustración de la cubiera: aparece un busto masculino de perfil que dirige su atenta mirada hacia una joven, quien por su indumentaria de calle - pañuelo al cuello, abrigo y sombrero- y por sus cabellos rubios queda asociada a Julia, único de los personajes femeninos que entrará en el *Salón de te* hacia la mitad del relato. El dibujo parece, pues, encaminado a tomar la escena del encuentro entre Alberto y *la esperada*; sin embargo, hay un detalle que sirve a la dilogía: la joven tiene entre sus labios un cigarrillo humeante. El lector comprobará que este gesto, en este personaje, sirve tan sólo como coraza a impertinentes observadores y que tendrá su inicio una vez instalada en el establecimiento. Tanto más cuanto la quinta y última de las ilustraciones interiores donde se rememora este acontecimiento - "*Se pone de pie en un movimiento brusco, casi militar...*(pág. 21)" (pág. 46)-

representa a la recién llegada de pie, con ligero vestido. Es la única ilustración dedicada a esta segunda pareja protagonista y tanto los trazos de sus rostros, como transformaciones aplicadas al cabello y tocado de la joven, hacen pensar que su autor V.P. sea distinto al encargado (anónimo) de preparar la de cubierta. En las cuatro ilustraciones interiores restantes, firmadas por V.P. e igualmente rememorativas, quedan representados: primero, el exterior del establecimiento moderno "... en la elegante sala de té que lleva tan bonito nombre ruso *"Natacha"* (pág. 3)" (pág. 15) la elegancia queda marcada por dos coches aparcados en su puerta, custodiados por chóferes. La segunda recoge al trío de aristócratas: la mujer con gesto despreocupado y sonriente mantiene entre sus dedos un cigarrillo, al igual que sus dos acompañantes varones: uno representado de perfil, el otro de espalda. El pie retoma dos *claves de modernidad*, recogidas asimismo en el soporte gráfico: *"Acaban de tomar el té y se entregan al cigarrillo con obstinación..."* (pág. 4)" (pág. 23). Esta obstinación será confirmada en la tercera, centrada, exclusivamente, en la figura de la Condesa fumadora compulsiva y consumidora de té con el cigarrillo y la taza correspondientes. El pie remite al inicio del retrato de este personaje, única prosopografía de **Salón de té**: *"La piel del rostro presenta una palidez uniforme..."* (pág. 7)" (pág. 31). El recurrente cigarrillo establece correlación con ese otro de la cubierta entre los labios de la protagonista allí representada lo que confirma el dualismo gráfico antes anotado. La cuarta de las ilustraciones atiende a dos figuras femeninas, sentadas en torno a una mesa, al igual que las anteriores. Ante ellas dos copas; su indumentaria y trazado se asemeja al de las otras dos mujeres representadas, aunque en el dibujado de perfil su nariz aguileña y prominente le confiere cierto aire grotesco. Se trata de las hermanas Mantecón prototipo de elegantes señoritas solitarias y el pie alude al carácter de una de ellas "- ¡Qué romántica estás hoy, hermana!" (pág. 16)" (pág. 39). Obsérvese cómo, amén del común carácter rememorativo de las cinco ilustraciones, todas ellas quedan referidas a la primera parte del relato. Curioso fenómeno que pudiera quedar asociado: primero, a la función presentadora de las veinte primeras páginas de la novelita; segundo, explicaría el protagonismo gráfico otorgado a la Condesa, coprotagonista junto al Duque, como veremos, de la *primera escena* madrileña que consideraremos abarca, precisamente, hasta la página veinte. Pero, aún cabría hacer otras lecturas: de una parte, la atención del dibujante hacia aquellos detalles y personajes signados por el toque de lo moderno como potenciadores atractivos que contrarresten al sentido escasamente novedoso de **Escenas madrileñas**. De otra, tales limitaciones espaciales pudieran venir condicionadas por ser entregada al ilustrador sólo parte de la novelita en espera de que Salaverría fuese terminando la historia. Incidencias intertextuales que se nos revelan como otro síntoma más del inicio hacia el declive de **La Novela de una Hora**, en este su octavo número.

17. Este cambio en el precio es común al número 9, firmado por Alberto Insúa y al último a cargo de Martínez de La Riva. En este número 18 además del precio cambia la señal identificativa: se prescinde de color, pobreza compositiva relacionada, sin duda, con la gravísima situación de agosto de 1936.

18. Baroja, **Memorias**, op. cit. pág. 217. Añade *"Este mismo carácter lo encontré en un escritor de más nota que él: Palacio Valdés"*. De la hiperestesia valdesiana, a través de otros testimonios, dimos cuenta en el capítulo dedicado al novelista asturiano.

19. Declaraciones nítidas sobre la dependencia *"arribista"* de los escritores frente a su posición de independiente franco tirador, las expuso en **Instantes** (Madrid, Espasa-Calpe, 1927) *"los escritores no tienen costumbre de avistarse con esa propiedad que se llama independencia. ¡Viven sujetos a tantas servidumbres! Empiezan por abanderarse en un partido político; acatan la autoridad de una doctrina y de unos capitanes... Yo, por ejemplo, me sostengo a mi mismo, lo cual resulta una faena de veras comprometida"* (op. cit. pág. 169).

20. En **La Vorágine. Doctrina aristocrática**, Madrid, Rafael Caro Raggio 1919, aparecen asociados igualmente los peligros de la masa con los del progreso y la democracia, aunque quede expresado tal peligro con los eufemísticos hastío, fatiga: *"La civilización multitudinaria y el*

progresismo democrático tienen bastantes coros de cantores; la admiración por el crecimiento de la masa humana ha sido expresada con harto entusiasmo. Permítase a alguien que exprese su hastío, su fatiga" (ibid, pág. 16-17).

21. A la incoherencia narrativa que afecta a su presentación señalada en la confusa utilización de voces narrativas se suma esta segunda: el lector debe adivinar que su nerviosidad está motivada por su condición de mujeres a la espera de lo extraordinario, del amor.

22. Obsérvese el uso de calificativo sustantivado como clave identificadora de novelas galantes y de cuya abundancia dimos cuenta en **Los que se van piden perdón** de Zamacois. A este referente queda limitado el uso de él en la de Salaverría.

23. El cigarrillo como símbolo de modernidad y como identificador de mujeres independientes es aplicado a las dos protagonistas. Una sutil diferencia: la Condesa es fumadora compulsiva, dispone de tabaco pero no de fuego que reiteradamente solicita al Duque; Julia dice: "*Prefiero fumar. Y eso que el tabaco me interesa muy poco. Vamos, déme un cigarrillo aunque no me guste. Y fume usted también. Así, adquiriremos la magnífica postura de satisfecha frivolidad que tienen los que fuman*" (pág. 25). El fumar sirve como contacto con el acompañante y como parapeto defensivo a miradas ajenas: "*¡No deje apagar su cigarrillo! [...] como si fuésemos los personajes de un futuro drama*" (pág. 26).

24. La referencia anticipativa al desenlace en la irónica voz de la protagonista aparece reiterada a través de las hermanas Mantecón. Primero son los gestos observados en la joven pareja lo que les hace suponer: "*esto acaba en "crimen pasional"*" (pág. 33). Y al producirse la entrada en el local del tercer personaje del conflictivo caso, Bravo, confirman su hipótesis: "*- En efecto, ¡los tiros son inevitables!*" (Ibid).

25. En la palabras de este personaje late una de las constantes de la obra salaverriana: el "irracionalismo" sustentado al decir de Caudet en un "romanticismo" individualista y aristocrático" (op. cit. pág. 13) y expresado desde **Vieja España, Impresiones de Castilla** (1907). Recoge en este ensayo los artículos publicados en **El Imparcial**. Galdós, en el prólogo, señala las transformaciones aplicada a lo descrito: hay "*más imaginación y romanticismo que los que en realidad tienen*" (op. cit., pág. IX).

26. Resulta cuando menos curioso que el capítulo noveno de **Cien por Cien**, publicado en el número siguiente de **La Novela de una Hora**, dé entrada al negro con papel similar al del espontáneo argentino creado por Salaverría. Pudiera servir como prueba del carácter intertextual y endogámico que signa a los últimos capítulos de la **Novela Multiplicada**, a partir del capítulo décimo. Carrere (autor del noveno) para continuar la historia habría de leerse el octavo capítulo y tal vez, leyese la novelita que lo precedía. Una palabra: "*estupefacción*" (pág. 50) será asimismo retomada en los capítulos de **Cien por Cien**, Cfr. el capítulo que hemos dedicado a esta novela colectiva.

27. Cfr. las páginas que hemos dedicado a **Un cadáver en el comedor**, número segundo de **La Novela de una Hora**.

28. Aparece como idea obsesiva en sus libros de viajes: desde **Paisajes Argentinos** (1918) a **Viaje a Mallorca** (1933) bien cercano a **Salón de té**, pasando por **Alma Vasca** (1920). Cfr. Caudet, op. cit. págs. 163-168.

29. Caudet. Op. cit. pág. 152. Cfr. el capítulo VIII dedicado a su creación propiamente literaria: significativamente titulado "*Novela Cuento y drama: tres intentos frustrados*" (págs. 139-157). Ni en este capítulo ni en el apéndice bibliográfico aparece reseñada **Salón de té**.

30. En nota 28 observamos la crítica positiva con que Andrés González-Blanco reseñara **El perro negro y Vieja España**.

31. Citamos por Caudet, op. cit. pág. 106. Corresponde al artículo "*Para alusiones.- El apostolado literario*", publicado en ABC, 3, junio, 1930.

32. Cfr. en la Primera escena, los pasajes alusivos a la Residencia de Estudiantes y al poder y función de los escritores en la sociedad.

33. Vid. Torrente Ballester, op. cit. pág. 231.

34. Vid. **Almanaque Literario**, 1935. Ed. Plutarco, pág. 52. La cita corresponde al cierre de las contestaciones dadas a una encuesta basada en tres preguntas: "*¿Cree usted que la literatura y el arte deben mantenerse al margen de las inquietudes sociales de nuestro tiempo? ¿O bien estima que el escritor y el artista están obligados a tomar partido desde su obra? ¿Qué opina usted de los escritores, pensadores y artistas que están convirtiendo su obra en un instrumento de propaganda política y social, ya sea con intención avanzada o reaccionaria?*." Además de Salaverría respondieron, entre otros: Eugenio D'Ors, Ramón Gómez de la Serna, Enrique Díez Canedo, J. Sender, Antonio Machado, Luis Araquistain, Francisco Ayala. Las respuestas de los tres últimos han sido recogidas por J. Esteban y G. Santonja, **Los Novelistas Sociales Españoles (1928-1936). Antología**. Barcelona, Anthropos, 1988, págs. 67-72. A esta encuesta precedió la publicada en **La Libertad** entre mayo y julio de 1931; el periodista encargado, Montero Alonso y entre los entrevistados José María Salaverría. Cfr. op. cit. págs. 60-62. Quedan transcritas las contestaciones de Rafael Cansinos Asséns, José Mas y José Díaz Fernández.

9.1. ALBERTO INSÚA.

Con la colaboración de Alberto Insúa (La Habana 1883 - Madrid 1963) para el número nueve de **La Novela de una Hora** (publicado el 1 de mayo de 1936) Editores Reunidos pretende, remontar el vuelo perdido: el autor de **El Secreto de la abuela** es novelista famoso. A esta masiva aceptación por parte del público alude eficazmente el reclamo con que se anunciaron autor y obra en la contracubierta del número precedente: "*Agudo estudio del corazón femenino por el novelista preferido por ellas... y por ellos*". Obsérvese el uso, de nuevo, del término identificador "*novelista*" (frente a los genéricos "*escritor*" o "*publicista*" utilizados para la propaganda de otros colaboradores) y cómo, significativamente, lo comparte con Pedro Mata ¹ y Eduardo Zamacois². Comparte con ellos, además, según los textos de propaganda, su capacidad para atraer a los lectores: el "*preferido...*" establece correlación con "*Los innumerables admiradores del gran novelista*" utilizado para Zamacois, mientras que su agudeza en el "*estudio del corazón femenino*", alusivo al contenido de la novelita, permite asociarlo a "*El novelista que más hondo ha penetrado en el corazón femenino*" con que el famosísimo Mata fuese anunciado. El entramado de relaciones entre estos autores de **La Novela de una Hora** se completa con otra recurrencia: Zamacois e Insúa son novelistas españoles de origen cubano.

Cierto es que en los dos reclamos no aparece la más mínima alusión a este común origen geográfico, lo que no significa que el dato fuese desconocido para los lectores de los años treinta: son, en efecto, dos novelistas con elevados índices de popularidad y como tales han ido revelando datos autobiográficos en medios apropiados a la difusión masiva: entrevistas y páginas iniciales en **La Novela de Hoy** o **La Novela Mundial**³. Así pues, y aunque entonces y ahora sean considerados como novelistas españoles, ello⁴ no obsta, para que su colaboración efectiva funcione como primer indicio de cumplimiento de uno de los presupuestos del *modelo Zamacois* en **La Novela de una Hora**:_ incorporación a su catálogo de escritores hispanoamericanos, más significativa aún la de Insúa en razón de su doble rama familiar -madre cubana, padre español-. En apoyo de esta huella del *modelo* permítasenos recordar que la nómina de colaboradores incluye al peruano Felipe Sassone y al Académico argentino Hugo Wast, aunque ninguno de los dos llegara a hacer efectiva su anunciada colaboración⁵; por contra, el espacio reservado a autores latinoamericanos será ocupado por el novelista cubano nacido en España, Lino Novás Calvo⁶ no incluido en la mencionada nómina y, sin embargo, autor del número quince de la revista.

Aparte de estas coincidencias buscadas o fortuitas es incuestionable la notoria popularidad, como novelista, de Insúa en 1936. Así lo confirman las 32 novelas extensas publicadas desde 1907 (**Historia de un escéptico. En tierra de Santos**) hasta 1933 (**El Complejo de Edipo**⁷), a pesar de que no todas alcanzan el mismo nivel estético⁸ ni tuvieron igual acogida. Algunas de ellas se tradujeron al francés, italiano, alemán, portugués, sueco y contaron con numerosas reediciones. Tanto en estas como en aquellas hay un

título siempre repetido: **El negro que tenía el alma blanca** (1922), si no la mejor novela de Insúa sí la que consolidó definitivamente su fama, hecho reconocido por el propio autor⁹. Recordemos que fue utilizada en un momento de crisis de **La Novela de una Hora** anunciada por un cambio en su periodicidad (de hebdomaria pasa a quincenal, lo anotamos en **DISEÑO**). Con el pretexto de alternancia con una nueva serie "*La novela española*", **Editores Reunidos** recurre a dos autores y obras que sirvan de anzuelo: Armando Palacio Valdés con **La hija de Natalia**, e Insúa con su celeberrima novela **El negro que tenía el alma blanca**.

Otra muestra de su cotizada fama como novelista se cifra en el hecho de ser autor de la prestigiosa editorial madrileña **Renacimiento**, encargada de la publicación de sus novelas desde 1920 hasta 1931; sello editor que a finales de los veinte, absorbida ya por la CIAP, en su número 4 de "*El Libro para todos*" (1929) reedita **Las fronteras de la pasión**¹⁰. Su asociación con **Renacimiento** durante estos 21 años, quedaría interrumpida solo temporalmente (1926-1929) y por razones económicas: ante la negativa de aumento por derechos de autor, busca Insúa contrato más ventajoso que le será ofrecido por su amigo Luis Montiel, director de **Rivadeneyra**¹¹. Coinciden, estos momentos de cambio editorial con el cese de sus colaboraciones (lo veremos más adelante) para la revista de los *contratos en exclusiva*, **La Novela de Hoy**, coincidencia presumiblemente no fortuita.

En esta masiva producción novelística de Insúa¹² pueden ser señalados dos momentos de vacío: el primero coincide con los momentos de la Gran Guerra y con un cambio de orientación en su estética, plasmada en el abandono de los excesos de la novela sicalíptica apreciable en sus primeras obras.¹³, se prolonga durante cuatro años. Corresponde el segundo al período comprendido entre 1933-1938; los motivos: la nefasta incidencia de la guerra civil para los años 36 al 38¹⁴; la crisis editorial y del modelo galante rosa en los inicios de los años treinta. Así pues y como anotamos para colaboradores que precedieron a Alberto Insúa en **La Novela de una Hora**, la publicada en esta revista, aunque breve, testimonia la persistencia en la tarea creativa del novelista cubano-español.

Su abundante producción de novelas extensas corre paralela a la de novelas breves publicadas en las revistas literarias madrileñas más cotizadas y de más larga vida. Los cerca de setenta títulos destinados a ellas, sus inicios, continuidad y adscripción en ocasiones sucesiva, en otras compartida con revistas de la competencia, convierten a las colaboraciones de Insúa para estos medios en una palmaria muestra de las aventuras y desventuras de las mismas, así como del potente influjo que desempeñaron en lectores y escritores. En efecto, el "*espaldarazo de la fama*" le vino dado por la petición de Zamacois para que colaborara en **El Cuento Semanal**, fue su primer título **Las Señoritas**, publicado en el nº 48, noviembre de su primer año de existencia (1907). A él seguirían otros seis volúmenes editados desde Mayo de 1909 hasta las postrimerías de la decana del género (**Historieta de las vestiduras trocadas**, 29 de diciembre de 1911) en los años en que la dirección de la revista pasara a manos de Francisco Agramonte y Emilio

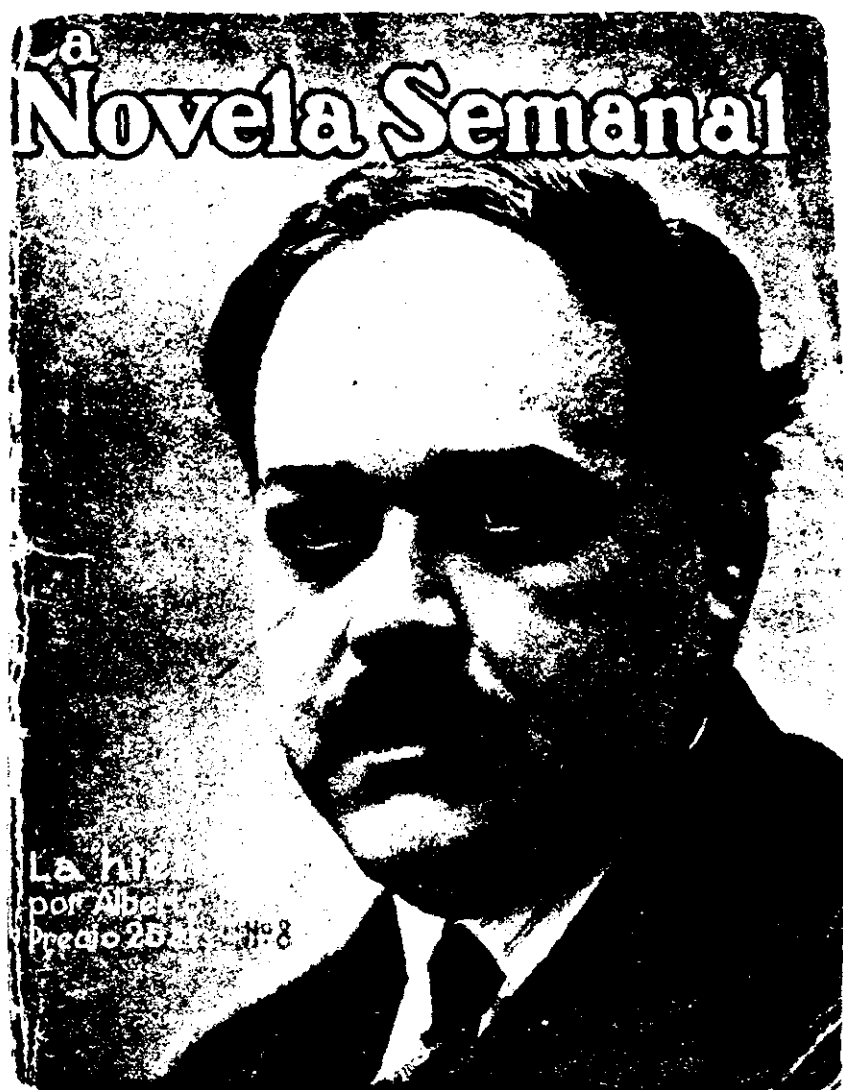
Carrere. A la segunda colección, también fundada por Zamacois, **Los Contemporáneos**, cede su pluma, aunque esencialmente en épocas en las que rigieron la revista: Mendívil, José de Elsa y Martínez Olmedilla. Fue el primer título, publicado en el número 4 reclamado por Zamacois, **Amor prohibido**, enero de 1909; le siguen ocho relatos inéditos, más cuatro reediciones de comedias, tres en 1919, la cuarta en 1924. Durante los años 1913-1914 lo encontramos en una nueva colección: **El libro popular** de exigua vida. Son tres las novelitas publicadas en ella y en estos dos años su nombre desaparece de **Los Contemporáneos** para aparecer, nuevamente, en los siguientes. Es 1916 año decisivo en la historia y evolución del *modelo Zamacois* debido a las innovaciones aportadas por **La Novela Corta** y hacia esta revista se dirigen las colaboraciones de Insúa: un total de once títulos entre el 2 de diciembre de este año (**Los hombres (Mary los perdona)**, versión abreviada de la novela de igual nombre) y el 23 de septiembre de 1922. En esta colección en la que abundaron los *refritos* no faltaron los de Insúa, **La agonía de Don Juan**, (nº 167, 1919) es versión variante de **El alma y el Cuerpo** (**Los Contemporáneos**, nº 175, 1912), además de la versión abreviada anteriormente citada. En la prolongada existencia de la Colección de José Urquía y de **Los Contemporáneos**, así como en el lanzamiento de una nueva revista promovida por Prensa Gráfica, **La Novela Semanal**, pueden encontrarse las razones de que la firma de Insúa aparezca en sus páginas alternando sus colaboraciones con los de **La Novela Corta**, y con las reediciones de sus comedias en **Los Contemporáneos**, aunque a la primera, solo concediera dos títulos **La Hiel** (nº 8, 1921) y **La mujer y la muñeca** (nº 49, 1922). Seguro, ascendente y pragmático camino (obsérvese el sucesivo incremento de colaboraciones para las tres revistas más emblemáticas) como corresponde a "*uno de los más solicitados y frecuentes colaboradores de las incontables revistas similares a El Cuento Semanal*"¹⁵. Cotización que habría de culminar con quince volúmenes publicados en la revista de los *contratos en exclusiva*: **La Novela de Hoy**. Ello lleva aparejado su definitivo cese voluntario en la colección de Urquía (la última entrega para **La Novela Corta**, **El manuscrito del padre Clarencio** está fechada el 23 de septiembre de 1922; la primera para la serie promovida por Artemio Precioso, **Un idilio de quince días**, fue editada el 7 de noviembre del mismo año). La mayor parte de estas novelas breves, (un total de doce), corresponden a los años en los que el mecenas albaceteño dirigiera la revista (1922-1928): **La liga**, 6 de agosto de 1926 cierra sus entregas para este período; los tres títulos restantes se distribuyen, a uno por año, entre 1929-1931. Ocupaba estas fechas el cargo de director de **La Novela de Hoy** Pedro Sáinz Rodríguez, al producirse el traspaso de las empresas editoriales promovidas por Precioso a la todopoderosa CIAP. La fidelidad, en fin, a las colecciones del inventor de *las exclusivas* arroja un dato, cuando menos, curioso y contradictorio: el novelista, que había emprendido bélica campaña contra la literatura pornográfica¹⁶, cede su firma a **La Novela de noche**, revista quincenal dirigida por Precioso (**Felicidad** nº 12, 1924). Tal vez como muestra de arrepentimiento o como justificativo ante este desliz en autor que decía abominar de los excesos del erotismo, el lanzamiento al mercado de una nueva revista **La Novela Mundial** (1926-1928), en la que no estaría permitido "*el crudo*

erotismo", supone el trasvase de colaboraciones de Insúa hacia esta nueva colección; en ella publica nueve novelitas durante sus cuatro años de vida y la desaparición de la revista parece obligarle al reingreso en la **Novela de Hoy**, según acabamos de ver.

Señalamos los años 1933-1938 como período de vacío en lo que se refiere a la producción de novelas extensas de Alberto Insúa; parecida suerte tuvieron sus relatos breves, condicionada, ahora, por el declive de las colecciones populares. Después de su última entrega para **La Novela de Hoy** (**La encantadora señorita Irma**, nº 460, 6 de marzo de 1931) su firma reaparece en dos contadas ocasiones: corresponde la primera a una versión abreviada de **Las flechas del amor** (Renacimiento, 1912) para la colección **Novelas y Cuentos** (nº 179, 1932) fundada en 1929 por Nicolás Urgoiti, fundador, asimismo de los diarios **El Sol** y **La Voz**; periódico, este último, en donde asiduamente colaborara Insúa¹⁷, tras su abandono de **La Correspondencia...** Igualmente abreviada y para esta misma colección: **La batalla sentimental** (nº 401, 1936) La segunda de sus entregas, en esta época escasa en publicaciones, es la correspondiente al inédito publicado en **La Novela de una Hora**, en este mismo año, **El secreto de la abuela**, del que nos ocuparemos en las páginas que siguen, no sin antes recordar que en el haber novelesco de Insúa, amén de las obras realizadas en solitario, han de ser incluidas dos novelas colectivas: **La Diosa nº 2** y **Cien por Cien. Novela multiplicada**. En nuestros capítulos dedicados a ellas dejamos constancia de su capacidad de adaptación en estas tareas colectivas¹⁸, así como de las oportunas transformaciones sobre los materiales aportados por sus predecesores que redundan en beneficio del final de la primera (es él el encargado de la parte cuarta y última) y reafirma el tono burlesco-paródico del "*experimento literario*" publicado por **Editores Reunidos**.

El esbozo, en fin, del escritor que "*Entre 1920 y 1936 [...] con Wenceslao Fernández Flórez y con Pedro Mata, Alberto Insúa formó el triunvirato de los escritores mejor "cotizados" de España*" ¹⁹ habría de completarse con la referencia de su dedicación al periodismo. En síntesis digamos que su trayectoria estuvo signada por escalas semejantes a las de sus coetáneos: inicios juveniles en **El eco de Galicia**, dirigido por su padre; cuentos y artículos literarios acogidos por **El Liberal**; cronista de sucesos en **El Correo**; entrada en **Los lunes de "El Imparcial"**, favorecida por Ortega Munilla; cronista de guerra en París para **ABC** desde mediados de noviembre de 1915²⁰ a mediados de abril de 1917, momento en el que los Aliados declaran como *non grato* al periódico de Luca de Tena; redactor de **La Correspondencia de España** desde principios del 1917 hasta mayo de 1922 que pasaría a **La Voz**; colaboraciones en la prensa sudamericana.

A pesar de esta común trayectoria y por lo que se refiere, esencialmente, a la de otros colaboradores de **La Novela de una Hora**, es perceptible una significativa diferencia: después de su cese como cronista de guerra (1917) su firma deja de aparecer asociada al periódico **ABC**.



Cubierta correspondiente al nº 8, 13 de agosto, 1921.

9.2. EL SECRETO DE LA ABUELA

Con el inédito de Insúa, **El Secreto de la Abuela** se inicia el tercer mes de existencia de **La Novela de una Hora**. Publicado el 1 de mayo de 1936, el volumen en su conjunto, presenta irregularidades de diseño, que vienen a confirmar los primeros indicios de crisis que señalamos afectaban al número precedente. En relación con el autor, en el caso que nos ocupa, no existe el vacío que observamos en Salaverría: Insúa, además de aparecer en la nómina de colaboradores, aparece también en el colofón que cierra la página anunciadora de **PRIMEROS VOLÚMENES**, con obra "*En preparación...*". Ello indica que **Editores Reunidos** tenía comprometida con el novelista popular y cotizado de los años veinte-treinta su participación en la revista²¹ e, incluso, la de entrega de su inédito pudiera haberse acordado en el momento de hacer efectiva su participación en **Cien por Cien** (séptimo capítulo, publicado dos semanas antes). Y es en este breve intervalo de tiempo que media entre las dos entregas de Insúa para **La Novela de una Hora** donde consideramos radica el desajuste en el **diseño** que ofrece este número nueve, en tanto que la premura parece ir asociada a factores de improvisación que alteran la regularidad de los textos narrativos respetada en los ocho números precedentes. Sucede así, que pese a las argucias posibles en la maquetación del texto (resultan llamativos los amplios espacios en blanco que separan los nueve capítulos más el epílogo de que consta la novelita) solo se consiguen cubrir 47 páginas: segunda en brevedad, de la colección, sólo superada por el número uno a cargo del "*senior*", Armando Palacio Valdés con tan sólo 39 páginas. En este número nueve, para mayor dificultad, el relato no va precedido de páginas aclaratorias (ciertamente la fama de su autor las hacían innecesarias) y en las páginas finales de propaganda en lugar de seis, como en **Los Contrastes electivos** sólo se insertan cuatro. Así pues ni los trucos tipográficos, ni las cinco ilustraciones reglamentarias pudieron dar solución al problema derivado de la brevedad del texto base. El remedio lo proporciona el socorrido *ingenio colectivo* **Cien por Cien**, pero, con alteraciones que afectan a la propia estructura de la **Novela Multiplicada**: por vez primera se rompe la correspondencia unívoca número de **La Novela de una Hora**, capítulo de **Cien por Cien**, al integrarse en un mismo volumen el **capítulo noveno** (páginas 50-55) y el inicio del **décimo** (páginas 55-60) a cargo de Emilio Carrere y Cristóbal de Castro, respectivamente.

Si además tenemos en cuenta que el último de los autores citados aparece con esta entrega del **capítulo décimo** sin haber sido mencionado, ni en la nómina de colaboradores, ni como continuador de **Cien por Cien**, podemos inferir que el gran servicio prestado, para hacer posible el relleno de las 64 páginas obligadas a cada volumen, le habría de ser compensado con la correspondiente edición de su novelita. En efecto, en la plancha de **Primeros volúmenes**, trasladada, también, en este número nueve a la contracubierta, se anuncian los doce primeros y el último reseñado, **Poderoso Caballero**, como obra de Cristóbal de Castro. Esta última novedad en el **diseño**, supondrá, asimismo, la ausencia del eficaz reclamo autor-novela, insertado en la contracubierta de los ocho números de la colección, a partir de este anómalo

9.2.1. Tres generaciones.

Con estas palabras se iniciaba el texto de propaganda, insertado en la contracubierta del número ocho, sobre la novela de Alberto Insúa. Alude este inicio, aclarado más adelante, a las tres figuras femeninas que dan vida a los acontecimientos de *El secreto de la abuela*: "*Tres generaciones: la hija, la madre y la abuela. Muy diferentes y muy idénticas...*" sobre las que el agudo estudioso "*del corazón femenino*" habrá de cimentar su historia. Reclamo que, en esta ocasión, resume de forma bastante exacta el contenido de la novelita. Fernanda, la hija, aparece en los primeros capítulos como joven moderna, hastiada de la vida y con inclinaciones peligrosas como paliativo insatisfactorio a su vacío existencial: vida nocturna, cigarrillos, cócteles e incluso disponía de una cajita con "*arenilla cándida*" (pág. 4), aunque en reserva: "*No toma la cocó, Fernanda. Afortunadamente*" (Ibid), nos aclara el narrador. La madre de Fernanda (siempre denominada de forma genérica) responde al prototipo de mujer de poco carácter, incapaz de hacer frente a la caprichosa voluntad de su hija. Su función es secundaria, se limita a servir como engarce entre los dos protagonistas: Fernanda y la abuela, sin denominación individualizadora. La anciana actúa como motor de los acontecimientos, en primer lugar porque la mayor parte del relato se centra en la narración de su secreto (usurpando la voz al narrador) a nieta e hija que la escuchan entusiasmadas. Se trata de la historia de su adolescencia y juventud vividas en un lejano país de óptima vegetación, luz brillante y cegadora y oscurecida, tanta belleza, por la lucha para conseguir la independencia de la metrópoli. Obviamente se trata de Cuba y las del relato de la abuela, en buena medida, vienen a ser páginas autobiográficas de Insúa. La figura femenina transmitida por la abuela corresponde a la adolescente llena de vida e inquietudes, con fuerza para superar grandes adversidades: arresto y desaparición de su padre a manos de "*Una partida de rebeldes*" -pág. 18-, pérdida de la casa, las posesiones, los esclavos; dispuesta a aprender y trabajar; soporte, en definitiva, de las tres mujeres (su madre, su hermana y una vieja esclava, Brígida) que junto a ella fueron las únicas que escaparon a tanto desastre. Su audacia le lleva, incluso, a vestirse de varón para conseguir trabajo, se enamora de su jefe (un abogado que le dictaba cartas de amor destinadas a una mujer menos valiosa que ella), vuelve a vestirse de mujer e inventa una historia sobre el hermano desaparecido. El abogado no descubre el engaño y protege a las cuatro mujeres desasistidas por la fortuna y acaba casándose con la joven. El medallón que lleva la abuela al cuello revela que ese amor de juventud es el abuelo, quien se fue a la tumba sin conocer el secreto. Este relato lleno de fuerza, valor e intriga produce un decisivo cambio en la relación nieta-abuela: "*Fernanda mira admirada a su abuela*" [...] *descubre ahora que ha sido genial*" (págs. 31-32). Descubrimiento que da inicio a un continuado contacto entre ambas, basado en el deseo de la abuela de que Fernanda atienda a las obras de reforma de su vieja casa que tanto disgustase a la joven moderna. Será esta reforma el móvil que dé paso a otro personaje, Joaquín Palacios,



Cubierta correspondiente al nº 9, 1 de mayo, 1936.

el decorador: joven, apuesto, sensible, culto que acabará siendo marido de Fernanda y padre de su primer hijo. Con ellos llega la radical transformación de la joven escéptica del inicio en amorosa mujer y tierna madre; la artífice de tan notable cambio, la abuela, que confiesa a su hija un último secreto: todo lo inventó y planeó para salvar a su nieta: "*¡Dios mío! me estremezco al pensar a lo que hubiera llegado mi nieta si yo, por salvarla, no me decido a mentir*". (pág. 49).

9.2.2. Estructura y técnicas narrativas.

Se ajusta **El secreto de la abuela** a las claves del relato breve atentas al protagonismo de los acontecimientos con desenlace sorpresivo lo que supone reducción de todo elemento narrativo no encaminado a hacer posible el fluido y acorde desarrollo de los móviles de la acción. En este sentido podremos observar la notoria escasez descriptiva limitada a esbozos de las protagonistas o de los escenarios y tiempo que encuadran los acontecimientos narrados. El relato, se articula, según acabamos de ver, en torno a las vivencias inquietudes y comportamiento de dos personajes femeninos, abuela y nieta y ello determina los dos tiempos y espacios presentados: la Cuba de finales de siglo, el Madrid de principios del veinte; así como un doble enfoque narrativo: el del narrador omnisciente implícito con propósitos explícitamente declarados de atenerse a la objetividad (no del todo conseguidos) encargado del presente narrativo, mientras que el relato de la historia alejada en tiempo y espacio, corre a cargo de su protagonista, la abuela. Diversidad de voces narrativas, tiempos y espacios sabiamente engarzados y cuyo resultado es un texto narrativo coherente y ameno, sin demasiadas pretensiones, que hubo de resultar atractivo e interesante al público poco exigente.

Queda dividido **El secreto de la abuela** en nueve capítulos, marcados con números romanos, más **Epílogo**, división externa que tanto por el contenido como por el enfoque narrativo utilizado es susceptible de ser distribuida en cuatro partes. La primera corresponde a la presentación de las tres mujeres y abarca los tres primeros capítulos; la segunda atiende al pasado de la abuela y ocupa los tres capítulos siguientes; la tercera vuelve al presente narrativo con estructura de relato minimalista (siempre conexas con lo anterior) articulado en planteamiento de la nueva relación abuela-nieta e incorporación a escena de Joaquín Palacios (capítulos VII y VIII). Desarrollo y desenlace común a las dos primeras partes señaladas, en el último capítulo. El **Epílogo** constituye la cuarta y en él se desvela "*el único y verdadero secreto*".

Tres tipos de mujer.

El **capítulo I** de sólo dos páginas sirve a la presentación de Fernanda "*mujer muy moderna*" (pág. 3). El carácter moderno de este personaje queda representado por rasgos que observamos en la Condesa de Salaverría: fumadora compulsiva -"*fuma como una lady maniática. (las inglesas son las mujeres más fumadoras del mundo)*" (ibid).- y aburrida de la existencia por haber vivido "*según ella*" (ibid) con demasiada intensidad; el hastío alcanza incluso a la relación amorosa porque "*no ha conocido la pasión [...] Ha jugado*

con el amor" (pág. 4). El narrador omnisciente implícito completa su descripción con referencias a su nacionalidad española; a su edad, veinticinco años, y a su boca "*todavía fresca*" (ibid) aunque marcada por un "*rictus de hastío*" (ibid). Es claro el desacuerdo de la voz narradora con este **carácter**, pero también lo es su deseo de objetividad, aspectos ambos que podrán apreciarse en la siguiente cita.

"Esta joven moderna, por haber sido demasiado moderna, casi estúpidamente moderna, y cultivando el flirt, no cree en los hombres, sin haber sido de ninguno. Su caso es lamentable..."

*Pero sea el narrador objetivo y presente a Fernanda tal cual es. Fernanda se da a sí misma el nombre de escéptica. Agotados los "paraísos artificiales" menores del tabaco rubio y las mixturas alcohólicas que preparan los **barmen**, piensa en la redención "por horas" que podrían proporcionarle ciertos polvillos blancos que ha adquirido hace poco, con grandes precauciones, en un **dancing**, y que le han costado mucho. Pero hay algo en lo más hondo y en lo más sano de su espíritu, que retiene sus dedos" (pág. 4).*

Las palabras finales alusivas a lo saludable de su "*espíritu*", aunque aplicadas aquí al no consumo de "*cocó*", funcionan como vaticinio de un posible cambio en tan negativas actividades vitales; de él el lector tendrá conocimiento expreso en las últimas páginas de la novelita.

El **capítulo II** abarca dos páginas y media (de la 5 a la 7). En ellas el narrador subraya el vacío existencial de la joven a la vez que presenta a la madre descrita con levísimas pinceladas: "*Es una mujer alta, hermosa, de facciones correctas y expresión dulce. Rostro de grabado del siglo dieciocho, figura matronil*" (pág. 5).

Da cuenta, asimismo, de la debilidad de su carácter como causa última del caprichoso comportamiento de la hija: "*Y la madre, débil, vencida, se apoya en un mueble, suspirando. Esta mujer supo ser hija y esposa. Pero no sabe ser madre. Fernanda hace de ella lo que quiere*" (págs. 6-7).

A través del diálogo entre estos dos personajes se presenta a la tercera protagonista: la abuela. La conversación se centra en la falta de entendimiento entre abuela y nieta y los motivos resulta ser: "*... la casa de la abuela me enerva. ¡Es allí todo tan viejo! [...] Me siento iconoclasta [...] la abuela me hace con la mirada una especie de disección [...] no la resisto*" (pág. 6). Por otra parte las palabras de la madre, tras oír "*una voz familiar*" (pág. 7), nos informan de la viudedad de la anciana: "- *¿No oyes, Fernanda? Es ella... es mi madre. ¿Cómo se habrá decidido a venir?... Desde la muerte de papá no había vuelto a esta casa... Por favor, quítate ese pijama... Enjuégate la boca...*" (ibid).

Cambio en las costumbres de la anciana que anuncian el importante papel que habrá de desempeñar en la *conversión* de la *descarriada* joven. En este capítulo el explícito deseo de objetividad del narrador omnisciente se proyecta en la importancia concedida el diálogo; no obstante, su voz ha seguido oyéndose al enjuiciar las actitudes de sus personajes.

El **capítulo III**, más extenso que los anteriores (cuatro páginas, de la 8 a la 12) incorpora en escena

a la anciana. Se abre el capítulo con sus palabras y a través de ellas se transmiten informaciones relativas al tiempo y al espacio narrativos: "*Fabián me consiguió una berlina. Creo que en el único establo que queda en Madrid...*" (pág. 8). Inscritas en un apunte sobre las costumbres funerarias de los españoles, la visita al cementerio para depositar flores en las tumbas, permiten, a su vez, establecer el contraste entre lo antiguo y lo moderno; el objeto utilizado para esta contraposición, el emblemático automóvil. Así, ante la sugerencia de la hija de que de haberlo sabido la hubiese "*llevado*" (ibid) al cementerio, la respuesta de la abuela establece correlación antitética con la berlina mencionada: "*... ni a tu padre le gustaban, ni a mí me gustan los automóviles*" (ibid). Referencia que permite, asimismo, situar a estos personajes en la clase media-alta urbana. Coadyuvan a esta adscripción las apreciaciones de la abuela sobre la obsesión de su yerno: "*- Mi yerno no estará en casa, ¿verdad? Trabajando, trabajando, haciendo dinero. ¡Como si no tuviérais ya bastante y yo no fuera a dejaros el mío!*" (pág. 9). Y de nuevo un brevísimo trazado cubre el requisito descriptivo de encuadre de personajes y ambientes. El retrato de la abuela se entremezcla con un apunte sobre el moderno decorado del salón: "*la anciana, bella aún bajo sus cabellos blancos [...] pasea la mirada de sus ojos grandes y vivos, muy inteligentes, por aquel salón de muebles metálicos y luces invisibles*" (págs. 8-9) asociados por la inteligente anciana con "*una sala de operaciones o el gabinete de un dentista*" (pág. 9). Mayor amplitud ofrece el retrato de la joven para el que se retoman algunos rasgos apuntados en los capítulos precedentes:

"Fernanda está allí. Acaba de entrar. Los cabellos negros, bien peinados. Los ojos, color de ámbar, muy hermosos, pero lánguidos y adormecidos. La nariz recta y fina. De la boca, algo extensa, ha desaparecido una capa de rouge. El cuerpo, alto y grácil, se cubre con un simple traje de lana azul. Toilette improvisada para no asustar a la abuela" (Ibid).

El cambio de su aspecto, por respeto a la abuela, funciona como preludio del cambio que habrá de producirse en su personalidad: de él se dan nuevos indicios en las dos páginas siguientes, que sirven como introducción al relato del secreto de la abuela. Se produce en estas páginas, también, un acercamiento de actitudes existenciales: el aburrimiento confesado por la abuela como justificación del nuevo rumbo que piensa dar a su vida, coincide con el declarado aburrimiento de la joven. Coincidencia como punto de partida de la confluencia de dos "*caracteres*", presentados "*Muy diferentes y muy iguales*", en el reclamo con que se anunciara la novelita. De otra parte, el gradual asombro de la joven al declararse la abuela conocedora de las novelas de Jorge Sand ²² anuncia la nueva receptividad de Fernanda: elemento de coherencia narrativa, en el que se sustenta la notoria evolución que signa a la "*joven moderna*". "*La estupefacción agranda los ojos y entreabre la boca de Fernanda. "¡Y ríete de las novelas de Jorge Sand!" ¿Ha leído ella algo de ... ese ^(sic) novelista? De todas formas, su abuela, a quien consideraba un ser perfectamente virtuoso y absolutamente vulgar, se le presenta ahora bajo un aspecto nuevo. Su abuela también ha vivido*" (págs. 10-11). Palpable prueba de esta nueva predisposición hacia la abuela, son las

palabras con que se cierra el capítulo en la parte dedicada a la presentación de las protagonistas: "-¡Pues, anda abuelita, pronto! Que nos tienes en ascuas" (pág. 11).

Versión antillana de George Sand.

En los capítulos IV al VI la abuela revela el secreto anunciado en páginas precedentes y la modalidad narrativa utilizada es la apropiada al relato intercalado. El peso de la historia recae en la paranarradora erigida en su protagonista; el narrador omnisciente se limita a breves acotaciones que marcan la vivacidad e interés de los acontecimientos, subrayados por igualmente breves intervenciones de las receptoras en escena.

El capítulo IV (páginas 12-20 ilustración en página 15)²³ se inicia con una clave de suma importancia para la interpretación de la novelita, en tanto que elemento básico para lograr el interés del auditorio (léase lectoras). Se cifra tal clave en un secreto "*compartido por cuatro personajes, y mujeres los cuatro*" (pág. 12) y, sin embargo, nunca desvelado: muestra de fidelidad femenina mantenida, por cuanto su descubrimiento va destinado a un auditorio igualmente femenino "*ya tiene dominado al auditorio*" (Ibid), puntualiza el narrador. La polifonía de voces utilizada adquiere, además, un específico significado pues en ellas se adivina que las historias contadas por la abuela de la novelita se corresponden con las que el niño, Alberto Insúa, oyera de su madre. En su primer volumen de **Memorias (Mi tiempo y yo)**, las páginas dedicadas a la rama materna aportan fidedignos datos sobre el papel desempeñado por estos recuerdos en sus obras de ficción y, en particular, en los capítulos que ahora nos ocupan. En efecto, este capítulo IV, centrado en la vida de una adolescente poco convencional cuya "*niñez había transcurrido dichosa en una pequeña ciudad de las más bellas de las Antillas*" (ibid), remite a Puerto Príncipe, ciudad que hubieron de abandonar abuelos, madre, tía de nuestro novelista, al inicio de la llamada guerra de los diez años (1868-1878); la niña no es otra que su propia madre de quien se proclama deudor: "*Cuanto haya de la vida y del paisaje cubano en mis novelas, lo debo a la memoria de mi madre, y a su arte intuitivo de la narración, que hacía de cada uno de sus relatos algo que volvía a vivir, a vivir en mí, claro está, en mi mente de niño curioso y soñador*"²⁴. Esta deuda a la memoria materna puede percibirse de forma nítida en el relato sobre el estallido de la sublevación: "*los hijos de aquella hermosa tierra, como todos los hijos, estaban ansiosos de libertad*" (pág. 13); en la decisión adoptada por el padre: "*absteniase de tomar una parte activa en el movimiento. No "Se echó al campo"*" (pág. 14); en la escasez y hambre de estos días; en el viaje en carreta de toda la familia hacia las posesiones "*recónditas y fragosas*" en búsqueda de refugio seguro.²⁵ Y en los interludios descriptivos con los que la abuela de nuestra novelita adorna y remansa su relato. En ellos y no sin en la solicitud de aquiescencia a su auditorio: "*¿acaso os fatiga mi descripción?*" (pág. 16), o de su comprensión: "*Perdonad mi exaltación. Yo misma ignoraba que se me pudieran ocurrir estas cosas. Es la magia de los recuerdos...*" (pág. 17), oímos la voz recogida en la infancia: "*Cuando, ya hombre maduro*

y autor de libros novelescos tuve que reflejar en algunas páginas mi visión y emoción de la tierra nativa, no recurrí a datos más recientes y directos de mis propios ojos, sino a aquellas evocaciones de mi madre" (*Memoria I*, pág. 16). Funciona este paisaje idílico, "En suma: el espectáculo de la Naturaleza era maravilloso. Yo no he visto ni en el *cine* nada igual" (pág. 16), como égloga particular de la abuela, relacionada con nuevos momentos de dicha: "Yo era una Cloe sin Dafnis. Y por la noche caía rendida, ebria de felicidad [...] en mi catre, que era de madera de majagua" (pág. 18) ²⁶, y propicia a un crecimiento adolescente poco común: "En vez de turgencias, músculos; en lugar de los movimientos reposados de la doncella, la agilidad de un muchacho. Mi madre muy femenina y muy tímida, se asustaba, pero era incapaz de contener mis ansias de actividad física" (ibid). Las alusiones a personajes mitológicos, en la voz de la anciana, anticipan, de una parte, la voluntariosa dedicación al estudio de la protagonista de la historia del pasado, por otra, y hace creíble esta cita culta en el presente narrativo. A la misma función anticipativa responde la imagen poco femenina presentada que hará verosímiles las actuaciones en un futuro próximo a la vez que, de forma sutil, establece una correlación antitética con la madre, al modo del establecido entre Fernanda y su progenitora: la fortaleza de carácter es rasgo coincidente en abuela y nieta. Detalles de coherencia narrativa que evidencian, en fin, la pericia novelesca de Alberto Insúa.

Los momentos de selvática dicha quedan nuevamente interrumpidos por una desgracia derivada de la guerra de la que pretendieron huir: "Una partida de rebeldes se presentó de madrugada en la finca... Detuvieron a mi padre, al que no volvimos a ver... Le prendieron fuego a la casa" (ibid). Ante el desastre las cuatro supervivientes ("Se llevaron a los esclavos. Solo Brígida, por vieja, pudo quedarse con nosotras" -págs. 18-19-)²⁷ emprendieron a pie "el camino de un ingenio" (pág. 19). Fueron acogidos por su dueño "un señor viejo con una pata de palo y con unas barbas como las de Moisés" (ibid), cuyo único hijo "figuraba, en el llamado, pomposamente, Ejército Libertador". (Ibid). Él, sin embargo, nunca hablaba de guerra, ofrecía a sus refugiados alimento y, lo más decisivo para el desarrollo de los acontecimientos, disponía de "muchos libros, todos desencuadernados, llenos de telarañas y de polvo pero todos útiles" (ibid). A ellos se aplicó la joven "Yo apenas sabía leer, y escribir deficientemente. Pues me dio el naipe por ponerme a estudiar, y en once meses, los que duró nuestra vida en aquel ingenio, aprendí más de lo que sabe un bachiller" (págs. 19-20). En tan entusiasta tarea la ayuda el viejo de la pata de palo, don Ramiro Bustamente, que había sido catedrático. Este aprendizaje habría de ser el inicio de un volver "a vivir, pero de otro modo" (pág. 19), relatado en el siguiente capítulo. Se cierra éste, signado por la analepsis como justificación de acontecimientos posteriores, con un resumen que atiende a la situación anímica de tres mujeres: "Mi madre, absorta en su pena, no advertía mi transformación. Mi hermana, apática y dulce, era el polo opuesto de mi carácter. "¡Ay -solía decirme,- si pareces un hombre!" (pág. 20); preludio de ese vivir de otro modo, que implica, entre otras cosas, el disfrazarse de varón.

El capítulo V (páginas 21-25, ilustración en página 23)²⁸ es notablemente más reducido que el

anterior. Se sitúa en el final de la guerra lo que permite la vuelta de las cuatro mujeres a la ciudad. Triste retorno pues *"Habían confiscado los muebles, convertido en leña las caballerizas, talado los árboles del patio, hasta cegado el pozo. Pensé que mi madre no resistiría aquel desastre y, descorazonada, me eché a llorar. Ah, pero no! Fué rápida mi congoja"* (pág. 21). La vitalista y voluntariosa joven resuelve, al encontrar unas prendas de juventud de su padre, *"se me ocurrió algo que era fantástico y arriesgado pero posible"* (pág. 22), convencer a la madre para trasladarse a la capital; obtenido este propósito da paso al necesario cambio para emprender la nueva vida:

"Mi madre era un ser débil, incapaz de oponerse al imperio de una voluntad firme, y sólo supo enmudecer de estupor cuando, al cabo de una hora, me vió aparecer ante ella vestida con las ropas de mi padre y cortados mis bucles rubios.

Desde aquel momento confié en mí, como habría confiado en un hijo varón" (pág. 24).

Se cierra el capítulo con la llegada al nuevo destino de tres mujeres y una cuarta totalmente transformada en varón, incluidos voz y gestos: *"Mi andar era firme, mi voz templada y segura, y mi modo de coger y de llevarme a la boca el cigarro, francamente varonil"* (pág. 25).

En el capítulo VI (págs. 26-32, ilustración en la 31)²⁹, correspondiente al desenlace de este relato intercalado, aparecen de nuevo acontecimientos oídos durante la infancia. Así el planteamiento del trabajo como medio de subsistencia: *"como comprenderéis, no se trata de esperar un don del cielo, sino de trabajar"*, guarda estrecha relación con el testimonio dado por Insúa: *"sus desventuras se resumieron en el éxodo familiar a La Habana y la pérdida -por confiscación- de todos sus bienes de Camagüey. Mi madre, niña todavía, tuvo que sentarse a una máquina "Singer" para coser sábanas cuarteleras y uniformes de soldados españoles [...] y fue el combate contra el hambre [...] del que salieron vivos y enriquecidos por el oro de la experiencia"*. Mi madre me decía: *"Aprendimos a ser pobres"* (Mi tiempo y yo, páginas 16-17). Este mismo mensaje lanza el fingido hombre a las mujeres que lo obedecían y respetaban y *"Hubo costura para las mujeres, y hubo escritorio para el hombre fingido"*. (pág. 26). La reconstrucción ficticia del recuerdo, en la que la figura del abuelo materno queda sustituida por el joven disfrazado, implica, asimismo, un desplazamiento en los trabajos de la madre→costurera; abuela→"escribiente" (pág. 27); transvases de la realidad a la ficción, necesarios al desarrollo de la trama y a la credibilidad del secreto que como vimos resulta ser boda con engaño con el joven y guapo abogado para quien trabajaba:

"La anciana toma entre sus dedos un dije, que pende de una larga cadenita de oro, y lo muestra al sorprendido auditorio. El cual conoce el dije y el retrato que guarda. Es la imagen de un caballero de faz aguileña y varonilmente hermosa.

-¡El abuelo!- exclama Fernanda.

-El mismo -prosigue la abuela.- Don Fernando Ruiz Ibáñez, que se casó con su escribiente... Esto, si lo oyera Freud³⁰, de quien se habla por ahí, quizá lo aprovechara en favor de sus tesis, que yo

considero extravagantes. No, hijas, nada de psicoanálisis, ni de equívocos. Don Fernando Ruiz Ibáñez no supo que se casaba con su escribiente..." (pág. 27).

Desenlace, en definitiva, signado por el mundo de la ficción: "*por segunda vez urdí una trama novelesca*" (pág. 28), que remite tanto a las dos invenciones de la abuela en su juventud -vestir traje de varón, hacer desaparecer al inexistente hermano- cuanto a las que, llegado el final de la novelita, descubrirá al lector. Se crea, en este sentido, un hábil manejo de interrelaciones entre pasado, presente narrativos; entre realidad, fantasía novelada, encaminado hacia un desenlace, aunque sorpresivo, dotado de cohesión textual.

Con la revelación del secreto de la George Sand Antillana³¹, el relato vuelve a situarse en el espacio y tiempo del presente narrativo y abre paso a preguntas del silencioso y atónito auditorio; tales preguntas funcionan como claves explicativa dirigidas a los lectores. Es Fernanda, la escéptica, quien desempeña este papel; su madre se mantiene en silencio. "*¿Cómo no descubrió el abuelo "el fraude"?*" (pág. 29). "*¿Cómo no indagó sobre el paradero de tu hermano?*" (ibid). Las respuestas: es frecuente el parecido entre hermanos, o las fingidas cartas desde México escritas por la propia joven-abuela, unido a las "*comunicaciones difíciles*", propias de aquella época, hacen plausible dar como desaparecido al hermano, sin embargo, no aclaran la falta de franqueza con el marido:

"-Todo eso está muy bien. Pero, ¿por qué querías que tu marido ignorase la verdad?

La abuela fija sus ojos vivos y penetrantes en las pupilas de la nieta, que brillan de interés, y lentamente, como en respuesta a una pregunta esperada o, más bien, deseada, dice:

- Porque, seguramente, me hubiese admirado, pero era también probable que no me hubiese amado. Los hombres querían entonces para esposas mujeres íntegras en toda la acepción de la palabra. La idea de que yo hubiese llevado el pelo corto, levita y pantalones, le habría apartado de mí, casi como de una aberración.

Fernanda mira admirada a su abuela. Ella, que la había tenido por un ser insignificante y rutinario, "de vida vegetativa", descubre ahora que ha sido genial. Con una genialidad íntima, oculta, que la hace más admirable. Y sobre la aureola natural de los cabellos blancos, ve en su anciana abuela otra aureola de sabiduría, de poesía y de gracia"(págs. 30 y 32).

Discurso sobre la condición femenina en aquel pasado tiempo, intercambio de miradas inteligentes y penetrantes que, amén de asentar, definitivamente, la fluidez comunicativa abuela-nieta, sirven a la configuración de un futuro, el de Fernanda, marcado por factores comunes a todas las mujeres (el amor, la maternidad), en tanto que planteados como generadores de permanentes modelos de conducta, aplicables a las luchadoras, a las débiles o a las modernas: los tres tipos de mujer encarnados en los personajes de **El secreto de la abuela**.

Tiempo de reformas.

Los tres últimos capítulos (del VII al IX) los hemos denominado de reformas, porque con el pretexto de la reforma de la vivienda de la vieja casa la abuela pone en marcha su segundo plan (el primero fue atraerse a la nieta, plenamente alcanzado según acabamos de ver): salvar a su nieta. Plan de salvación que implica la reforma, conversión, de la joven con el objetivo de preservar y perseverar en la honestidad de la familia: *"yo no quise que en mi nieta se interrumpiese la tradición de nuestra familia, en la que no recuerdo un solo caso de mujer desviada de sus deberes..."* (págs. 46 y 48).

Se inicia el **capítulo VII** (páginas 33-36) con la conversación entre abuela-nieta sobre el deseo de *"modernizar la casa"* (pág. 32) y la disposición de la joven a dirigir la reforma. Precisiones temporales (Fernanda la acompaña en el coche a casa, enciende las luces para comprobar qué merece la pena mantener, la búsqueda impaciente de decorador) nos sitúan en la noche del día anterior (correspondiente a la visita y relato de la abuela) y la mañana del siguiente. El cambio de las coordenadas temporales va acompañado de cambio en la voz narrativa a cargo de nuevo, del narrador omnisciente. A estas variaciones se añade otra relativa a personajes: se incorpora en este capítulo *"un joven con más trazas de artista que de comerciante"* (pág. 34). Responde esta primera imagen al decorador, figura obligada para hacer posible el plan urdido por la abuela. En su busca va, a la mañana siguiente, Fernanda y su seriedad en el trabajo le lleva a visitar la casa, objeto de reforma, a la media hora de haberse entrevistado en la tienda con ella:

"Acudió el joven puntualmente. Era alto, no mal parecido y bastante simpático. Se expresaba bien, sin pedantería. Sus años, no más de veintiocho. El lápiz, en sus manos muy cuidadas, era ágil y certero. Poseía indudable buen gusto y lo que llamaríamos "el espíritu de la época". Además, tomaba en consideración las opiniones de Fernanda" (pág. 35).

Sirve este joven con *"espíritu de la época"*, desde este momento como elemento juicioso y de equilibrio que viene a contrarrestar, de una parte, los afanes modernos de la joven: *"-Porque- proponía él y aceptaba ella a una señora de cerca de ochenta años no vamos a ponerle el marco de una actriz de cinematógrafo. Nosotros mismos nos reiríamos..."* (ibid). De otra, le permite recobrar *"objetos bellos y valiosos"* (pág. 36) de la anciana abuela e integrarlos en el nuevo *"interior amable y cómodo. Pero discreto..."* (pág. 35); simbólica recuperación de un pasado, móvil esencial del cambio, en marcha, de la joven moderna.

El **capítulo VIII** (páginas 37-42, con ilustración en la 39)³² completa el retrato del decorador (se le da ahora nombre, Joaquín Palacios) ampliando su configuración de moderado hombre moderno. El tiempo prolongado de la reforma (*"como la obra era larga"* -pág. 37- son las palabras iniciales) favorece invitaciones a la mesa donde *"no siempre se hablaba de la "obra"* (ibid). Las conversaciones sobre arte, modas, viajes, política³³ descubren su cultura, ingenio, palabra fácil, espíritu viajero y, sobre todo,

"esa virtud de los hombres discretos que consiste en no exponer con cualquier motivo todo lo que

saben, con ánimo de deslumbrar. Fernanda, que había advertido en seguida que Joaquín la aventajaba con exceso en cultura, le agradecía que, lejos de abrumarla con ella, tomase en consideración sus opiniones y hasta las discutiese" (ibid).

Y en el fondo de todas estas discusiones dos posturas encontradas:

"A Fernanda antojábasele siempre "lo mejor, lo más nuevo". Y Joaquín replicaba: "No, señorita: los conceptos de viejo y nuevo son muy relativos. La Belleza siempre es nueva. Precisamente aquí, en esta casa, hemos tenido la demostración. ¡Cuántas cosas viejas se han vuelto jóvenes al exhumarlas de una gaveta o de un cofre y ponerlas a la luz del día!" (pág. 38).

Y como toda "obra" tiene su fin, esta también la tuvo, pero (era previsible) no fue sino el inicio del romance. El término de la distracción de dirigir reformas, obliga a Fernanda a volver a sus "distracciones de antes" (pág. 40) que la aburrían *"pero no como antes. Ya no era el spleen absoluto, el hastío sin horizonte. Se aburría con la esperanza de algo nuevo, que no acertaba a precisar. Alguna vez estuvo a punto de telefonearle a Joaquín Palacios"* (págs. 40-41). Sin gran esfuerzo puede adivinarse que "la esperanza de algo nuevo" será el romance al que acabamos de aludir y que la mediadora en amores habrá de ser la sagaz abuela.

El brevísimo capítulo IX (sólo dos páginas) ofrece el desenlace de *"unos amores "muy siglo XX". Se veían en casa de la abuela. Y si alguna vez iban al teatro o al cinematógrafo les acompañaba la madre de Fernanda"* (pág. 43). Del comentario sobre el efecto benefactor de estos amores: *"Aquellas relaciones blancas la redimían de las impurezas del flirt"* (pág. 44) se encarga el narrador omnisciente, apreciaciones que serán corroboradas y ampliadas merced al breve soliloquio, al verse en el espejo vestida de novia, de la joven y con el que se cierra el capítulo: *"-Y yo me creía una escéptica... Y no soy sino una mujer que va a querer mucho a su marido. Y a sus hijos. ¡Bendita sea mi abuela y alabado sea Dios!"* (ibid).

El verdadero secreto. Discurso moral.

Recoge el **Epílogo** (páginas 45-49, ilustración en la 47), ³⁴ en su inicio., el **fruto de la conversación** precedente. Se supone han transcurrido, al menos, nueve meses desde entonces por la referencia temporal que lo abre:

"Después de la fiesta con que se ha celebrado el bautizo del primer hijo de Fernanda y Joaquín, hay en la casa un silencio grato.

En el gabinete, en un cochecito de mimbres, adornado con sedas y muselinas vaporosas, el nuevo cristiano duerme" (pág. 45)³⁵

El embeleso de abuela y bisabuela, despertado por *"la carita bermeja y gordezuela que ha abierto los ojos a la luz de quince días antes"* (ibid), considerado como un sueño, no es sino prelude del relato del segundo secreto de la abuela. Su única confidente, la madre de Fernanda, a quien descubre que

"es el verdadero, el único.

- La historia de aquel día fue casi⁶ toda inventada. Yo no me puse más pantalones que los de batista, debajo de las faldas, ni tijera alguna mutiló más mis cabellos. Mi boda con tu padre fue de los más corriente" (pág. 46).

El discurso continúa con una explicación para justificar su invento y en ella se desgranar una serie de consideraciones morales atentas a la formación de jovencitas modernas que, al modo de Fernanda, padecen *"un empacho de "modernismo" (ibid)*, al que madres débiles no saben hacer frente: *"tú no sabías curarla"* (ibid)) le dirá a su hija. La salvaguarda de *"la virtud, la salud, y, desde luego, la reputación"* (ibid) se entremezclan con la crítica a las costumbres libertinas *"nunca, nunca, el libertinaje ha sido tan general ni la decencia menos apreciada que ahora"* (ibid), para integrarlas, en definitiva, en una defensa de la honra familiar sustentada, exclusivamente, en el recto comportamiento de las mujeres de la familia. Continúa el relato-disculpa de la abuela con un nuevo argumento, que permite reconducir el discurso moral:

"yo era una cosa, ni siquiera una persona, anodina, con telarañas en el cerebro [...] haciéndome pasar por una original, por una mujer novelesca, de iniciativas audaces e imaginación fogosa atraería el interés de Fernanda. Quería combatir su idea absurda sobre las mujeres de antes, que éramos en el fondo, como las de hoy" (pág. 48). Discurso sobre la virtud,

bondad, inteligencia (con sus respectivos antónimos), determinados por *la cuna*, la educación, las ideas religiosas, el temperamento, aplicado al de la nieta: *"ni el famoso temperamento, la empujaba al vicio. Era, y emplearé el símil evangélico, la oveja descarriada. Y yo quise volverla al redil"* (ibid).// El entramado, en fin, de referencias religiosas: *"bautizo"*, *"nuevo cristiano"*, símil evangélico, poco frecuentes, de forma tan directa, en la novelística de Insúa³⁷ y tan abundantes en este breve Epílogo de **El secreto de la abuela**, parecen encaminados a cubrir la obligada cuota de moralización de costumbres que hemos observado en relatos anteriores de **La Novela de una Hora**. No obstante, la pericia narrativa del popular y cotizado novelista *salva* este desenlace en forzado. Aquel *"algo en lo más hondo y en lo más sano de su espíritu"* (pág. 4), que retenía los dedos de la joven para caer en el consumo de cocaína, establece correlación con las palabras de la abuela sobre un temperamento que no *"la empujaba al vicio"*. La coherencia narrativa igualmente, a pesar de la verificada conversión de Fernanda, en un último ruego:

"-¡Chis! Pero no me descubras. Que ella crea siempre que fue realidad, y no fantasía, la historia de mis pantalones. Que no sepa que en pleno siglo XX la casé como hace sesenta años. Que no lo sepa nunca. Este es "nuestro secreto". hija" (pág. 49).

9.2.3. Una novela blanca.

A **El secreto de la abuela**, bien podrían aplicársele las palabras de Cansinos-Asséns:

"Abrir un libro cualquiera de este autor equivale a recibir inmediatamente la sensación de la vida

*moderna en una ráfaga de aire fresco, limpio, fragante, ligeramente sensual y apasionado, cual si hubiésemos abierto una puerta acristalada que diese a una Gran Vía. El está verdaderamente en la Gran Vía de nuestra literatura, y desde el primer instante nos pone en contacto con la vida, sin necesidad de hacernos atravesar esos largos pasillos por donde nos conducen otros escritores"*³⁸

Con una salvedad: el aire "ligeramente sensual" está ausente de las páginas de este relato breve, por ello lo hemos calificado como novela blanca. Diríase que con esta plena ausencia; el encasillado como escritor erótico o galante proporciona fehaciente prueba de su definitiva retirada de aquella estética que le hizo ser discípulo aventajado de Felipe Trigo o Eduardo Zamacois. Distanciamiento, adecuado al proyecto ideológico de **Editores Reunidos**. Su rebelde heroína, Fernanda, al igual que las protagonistas de otras novelas de Insúa acaba cediendo ante los imperativos del matrimonio y de la maternidad, pero ni tan siquiera en este sometimiento, se aprecia el *pathos* de la larga o denodada lucha, al que otro novelista, menos experto o con mayores ansias de profundidad, se hubiese entregado. La pericia de un narrador que domina las claves del relato breve, logra desposeerlo de todo artificio que obstaculice el rápido fluir de los acontecimientos: ni prolongadas descripciones, ni grandes discursos psicológicos, filosóficos o morales. Apuntes rápidos, llenos de vida y siempre subrayados con un estilo de frase breve, apresurada, exenta de pedantería. Responde, en este sentido, a esa virtud aplicada al único personaje masculino (con cierta entidad) de **El secreto de la abuela** Joaquín Palacios, quien, recordemos, posee "*esa virtud de los hombres discretos que consiste en no exponer con cualquier motivo todo lo que saben con ánimo de deslumbrar*" (pág. 37). Y en éste no deslumbrar, del que se desprende el respeto hacia su interlocutora: "*tomaba en consideración*" (ibid) las opiniones de Fernanda, confluyen, asimismo, la criatura de ficción y el autor empírico; respeto, plasmado en el protagonismo, (al modo de Zamacois). Concedido a las mujeres. Pese a esta semejanza entre las dos novelas, relativa a la configuración de caracteres femeninos, es perceptible una notable diferencia: tras la independencia e importancia concedida a las protagonistas de Insúa late el determinismo del *eterno femenino*, en pro de amable moralina, ausente en la novelita de Zamacois, destinada a las consumidoras de **La Novela de una Hora**. "*El novelista preferido por ellas...*", según fuera presentado en el reclamo, consigue, merced a esta doble vía, satisfacer, tanto las expectativas del novelista para mujeres, cuanto adecuarse a un proyecto editorial tácito, semejante al declarado para Ediciones Estrellas (CIAP), en donde fue reeditada su novela **Maravilla** (1929):

"NOVELAS PARA MUJERES

*Novelas inéditas de autores españoles, escritas especialmente para mujeres, estas obras, sin ser anodinas ni eludir los aspectos peculiares de la vida moderna, tendrán siempre decoro en la expresión y pulcritud en los detalles externos de la acción, a fin de no herir la delicadeza y sensibilidad femeninas"*³⁹.

NOTAS

1. En las páginas que hemos dedicado a Mata, quedaron apuntadas las subyacentes intenciones emitidas por Insúa en torno al carácter moral de la obra del novelista madrileño, como medio autojustificativo por las fechas -1951- en que las **Obras completas de Pedro Mata** fueron publicadas. Recordemos, ahora, que el **Prólogo...** le fue encargado por el mismo sello editor - Editorial Tesoro- que también en los años cincuenta publicaría sus tres volúmenes de Memorias: **Mi tiempo y yo**, 1952; **Horas felices, tiempos crueles**, 1953. **Amor viajes y Literatura**, 1959. Insúa conceptuado como novelista galante, gobernador civil por Málaga en tiempo de la República, exiliado desde 1936 a 1949 había de adoptar unas posiciones ideológicas cercanas al franquismo, con el objetivo de erradicar sobre su persona u obra cualquier sospecha que le impidiera integrarse en la vida literaria tras su vuelta del exilio. Denodado esfuerzo al que alude F.C. Sáinz de Robles en **Raros y Olvidados**: "*Buenos Aires. De regreso a España se dolía de que pocos -"del gremio"- se acordaban de él. Y era cierto. Pero sin perder tiempo en lamentaciones, reanudó su lucha con si fuera mozo de flamantes aficiones literarias. Sin pausas, publicó muchas crónicas en diarios y revistas; crónicas pletóricas de interés y de fresca expresividad. Sin embargo, tan titánico esfuerzo resultó baldío. Tal inutilidad parecía dar la razón a la melancolía en la que se encerraban sus coetáneos: José Francés, López de Haro, Cristóbal de Castro, Diego San José...*" (op. cit. págs. 134-135), y que permite explicar la autojustificación a través de la obra de Pedro Mata para ganarse el favor de estos editores. A exigencias editoriales y políticas pudieran haber respondido, igualmente, sus discursos sobre el "martirio" y la "redención" (alusivas a la guerra civil española y a la posterior dictadura respectivamente) salpicados en sus volúmenes de **Memorias**. Como muestra hemos elegido el final de uno de los más extensos en donde reflexiona sobre la incidencia del "régimen ruso" en la II República Española; el pretexto su recuerdo sobre la entrevista que le realizara al Presidente checo Masaryk en 1919: "*Los vaticinios de Masaryk habrían de cumplirse en nuestra Patria en sus dos tiempos: el del martirio y el de la redención. Se me han ido la mente y la pluma a estas reflexiones, porque no es posible navegar por los ríos del recuerdo sin que los invadan y resuelvan los torrentes de lo actual. Y lo actual, lo terriblemente actual, sigue siendo el comunismo imperialista ruso, ya se llame el autócrata de Lenin o sean sus jefes los albaceas de este último. Pero estábamos, lector, en agosto de 1919 y en la no "alegre y confiada" pero sí hospitalaria y bellísima ciudad de Praga, de la que me queda no poco y bueno que contarte*" (**Memorias...** Volumen III, pág. 76).

El tono distanciado y amable del último párrafo parece ir encaminado a contrarrestar la fuerte carga ideológica anticomunista que transmite el fragmento.

2. Además de su nacimiento en Cuba, en familias españolas, de su prolífica participación en revistas noveleras (la de Insúa fue facilitada por el fundador de **El Cuento Semanal**, al solicitarle un inédito para esta revista), de su esencial dedicación a la novela y el periodismo, estos dos autores comparten una actitud vital, propia del incansable viajero propenso a aventuras múltiples, más abundantes e intensas en el caso de Zamacois. Común es también su cambio de opción estética hacia la segunda década del siglo habida cuenta del descenso de interés por la literatura psicalíptica, aunque en las novelas de Insúa, de la tercera época no queden sustituidos los temas galantes por los sociales, tal como observamos en la novelística de Zamacois. Comunes son, asimismo, sus actitudes de distanciamiento de las tribunas de opinión severa y comprometedora que los hermana en una suerte de frivolidad buscada en su hacer periodístico. Los diferencia la edad y, lo que a nuestro juicio es más importante, el rumbo personal y literario seguido después de 1936. El exilio en Zamacois duró hasta su muerte y su tarea novelesca quedó claramente cercenada por la guerra civil, mientras que Insúa aunque sin alcanzar los índices de popularidad de las primeras décadas de siglo, acaba teniendo un lugar en el yermo panorama literario español de los años cincuenta.

3. **Aquéel hombre**, publicado en **La Novela de Hoy**, nº 428, 1930 va precedida de las habituales páginas informativas sobre el autor. El medio una entrevista. Cuatro años antes, **En el alegre Madrid de 1905 La Novela Mundial**, nº 27, 1926, en prólogo sin firma, pone en conocimiento de los lectores la maestría del "excelente novelista" Alberto Insúa, datos sobre su año y lugar de nacimiento (erróneo, 1885) estudios y dedicación al periodismo, novelas publicadas, evolución estética.

4. Apunta E.G. de Nora (**La Novela española contemporánea I**, Madrid, Gredos 1969) cómo la práctica ausencia de Insúa en los manuales de Literatura Española pudiera estar determinada por la asociación: lugar de nacimiento-escritor cubano. (Cfr. op. cit. pág. 405, nota 13)

5. Hugo Wast es autor asociado a **Editores Reunidos. Central de Librería** según prueba la propaganda referida a su obra incluida en algunos números de la colección. De este aspecto nos ocupamos en **DISEÑO EDITORIAL**, a él remitimos.

6. Parecen caprichosos juegos del azar estas cambiantes proyecciones España-Cuba en colaboradores de **La Novela de una Hora**. Lino Novás, nacido en Galicia, a temprana edad emigra a Cuba, cubano se considera y como cuentista cubano es incluido en los pocos manuales de Literatura que dan cabida a su nombre. Alberto Insúa por el contrario, nace en Cuba y se siente español; será el patriotismo exacerbado de su padre, la causa del desplazamiento definitivo hacia España de toda la familia (salvo los abuelos maternos) después de los acontecimientos de 1898. Abundantes datos sobre esta época y sus repercusiones en el niño y adolescente pueden encontrarse en el primer volumen de sus **Memorias, Mi tiempo y yo**, ecos de los relatos maternos le sirven como materiales narrativos en **El secreto de la abuela**.

7. Con el propósito de no alargarnos innecesariamente, trazaremos un panorama sucinto que sirva como prueba del alto índice de popularidad alcanzado por Alberto Insúa. Para mayor información sobre sus novelas extensas y breves remitidos a Maurice Hemingway, "**Alberto Insúa (1883-1963): Ensayo bibliográfico**" En R. Lit. nº 112, 1994, págs. 495-512, con completo catálogo de su obra incluidos manuscritos, misceláneas y traducciones. De él nos hemos servido para la confección de nuestro apartado de **Bibliografía**. A lo reseñado por Hemingway hemos añadido la colaboración de Insúa para **Cien por Cien**; una edición de **Maravilla**, publicado en la colección de la CIAP "**Novelas para mujeres**" en 1929. También hemos rectificado la posible fecha atribuida al volumen colectivo **La diosa** nº 2, 1913 por 1931?. Sobre esta data insegura ya argumentamos en el capítulo de nuestro trabajo referido a esta novela de la que Insúa fue copartípe. En modo alguno su fecha pudo ser tan temprana, como la señalada en el ensayo bibliográfico de Hemingway. Queda rectificado, igualmente el número de **La Novela Mundial II**, por 55. Con este número aparece anunciada **La casa de los solteros**, en propaganda del nº 62 de la revista citada.

8. Apunta el profesor de la Universidad de Exéter: "*No todas sus 33 novelas y más de 60 novelas breves alcanzan el mismo nivel estético. Es un escritor muy desigual. Pero, por ejemplo, **El amante invisible** (1930), comentario fantástico, con claros rasgos vanguardistas, sobre el régimen de Primo de Rivera y **Ha llegado el día** (1932), que se ocupa de los episodios ocurridos al advenimiento de la Segunda República, son dos de las novelas más interesantes publicadas durante los años 30. Es evidente que la reputación literaria de Insúa es una de las muchas víctimas de los trastornos políticos de esos días*" (art. cit. pág. 497).

Añadamos que la imagen de víctima se hace patente en tanto que de las 33 novelas citadas sólo dos de ellas son posteriores a 1936, **La sombra de Peter Wald...** publicada en Buenos Aires (1938) y **Nieves en Buenos Aires** editada por Tesoro (1955).

9. Múltiples referencias pueden encontrarse en sus **memorias** al significativo valor, medido en términos de fama, de esta novela; así como a su génesis y prolongaciones cinematográficas y teatrales. De entre ellas hemos elegido dos. La primera por referirse al carácter benefactor de Ortega Munilla

desde sus inicios literarios: *"En cuanto a mí, no una vez, sino dos veces me franqueó Ortega Munilla 'las puertas de la fama': la primera, cuando, en 1906, a punto de cesar en su dirección, admitió artículos y cuentos míos para el glorioso semanario, y la segunda, cuando el 6 de julio de 1922, con su generoso y apasionado artículo en 'ABC', le abrió de par en par esas puertas al negro de mi fábula. Otros artículos habíanse publicado ya sobre mi novela, todos encomiásticos, pero ninguno, por la autoridad del autor y la difusión del periódico en que se publicaba, contribuyó tanto como el del maestro Ortega al éxito de mi libro"* (*Amor, viajes y literatura*, pág. 231). El "glorioso semanario" alude a **Los lunes de "El Imparcial"**. La segunda por tratarse de un ingenioso chiste creado por uno de los colaboradores de **La Novela de una Hora**, Jardiel Poncela:

"Adelantaba yo en el trabajo de mi novela del negro enamorado, sin dar con un título que me gustara y fuera la expresión más justa posible del carácter de mi héroe. Un día pensé que la diferencia de razas del bailarín y la bailarina me brindaba un buen título: 'Blanca y Negro'. Al comunicárselo a Jardielito en la mesa de redacción de 'La Corres', el futuro gran humorista sonrió de medio lado, elevó una de las cejas a lo payaso y comentó: 'A quien le gustará ese título es a Luca de Tena. El público no leerá 'Blanca y Negro', sino 'Blanco y Negro'" (op. cit. pág. 220). Tanto más oportuno, por ser referente esencial del chiste el periódico ABC. En las fechas en que se sitúa la anécdota Insúa había dejado de ser colaborador de este rotativo y su entrada a él parece haberle sido vetada tras su vuelta del exilio. Recuérdese, además, la estrecha relación que hemos ido señalando entre el diario conservador y los colaboradores de **La Novela de una Hora**. Insúa, resulta ser una de las excepciones en esta correspondencia.

10. Esta colección popular abre su catálogo con **Volvoreta** de Wenceslao Fernández Flórez, le siguen Valle Inclán (**La Guerra Carlista**), Pedro Mata (**El hombre que se reía del amor**) y la novela citada de Insúa. Seguiría **La Busca** de Baroja (nº 6) **Los puritanos** de Palacio Valdés (nº 7), **Doña Inés** de Azorín (8), **La Esfinge Maragata** de Concha Espina (10). Obsérvese en estos diez primeros números la masiva presencia de autores del 98 y futuros colaboradores de **La Novela de una Hora**. En ella se editaron también **Memorias de un vagón de Ferrocarril** (Zamacois, nº 19) **La Virgen de Aránzazu** (Salaverría, nº 23; de este número hemos tomado referencia). El Catálogo de números publicados se cierra con el anuncio de **Un Bolchevique**, novela de Cristóbal de Castro, el encargado del número 12 de nuestra revista, mientras que el número 12 de **El Libro para todos** ofrece **La noche mil dos**, de Francisco Camba, autor del número 10 de **La Novela de una Hora**.

11. Cfr. *Amor, viajes y Literatura*, op. cit., págs. 444-445.

12. De ello da noticia Estévez Ortega, **El alma de Galicia**, Madrid, Mundo Latino s.a. [1992?] págs. 127-135). Bajo la forma de entrevista Insúa declara que desde los veintinueve años (**Don Quijote en los Alpes**) y durante ocho o diez años ha publicado dos o tres libros anualmente y con mucho éxito: mínimo de seis ediciones con tirada de tres mil ejemplares. (Cfr. op. cit. pág. 130).

13. Carlos Fortuny lo incluye en su volumen antológico, **La ola verde** (Madrid, Galo Sáez, 1930, págs. 37-51) por ser autor de **La mujer fácil**, de la que transcribe elocuentes pasajes. Le reconoce su "interesante sensibilidad artística, suficientemente patentizada en sus modalidades de cronista, autor dramático, argumentista de películas y novelista" (op. cit. pág. 38) y le critica el haber abanderado la lucha contra los novelistas galantes: "Alberto Insúa, uno de los primeros novelistas de su época, cultivó la pornografía, lo cual no fue obstáculo para que posteriormente fuese uno de los más enconados perseguidores de sus compañeros de liviandades literarias. ¿Hipocresía? ¿Arrepentimiento? ¿Redención espiritual? ¿Amargura ante el éxito ajeno? ¡Chi lo sa!" (op. cit. pág. 51).

14. En este 1938 publica **La Sombra de Peter Wald: Segunda parte...** con sello argentino (Editorial Sopena). Se ha insistido en el nocivo influjo de la guerra civil para la carrera literaria de muchos escritores, afirmación, a nuestro entender, de certeza absoluta; pero consideramos que en el

caso de determinados autores (léase Insúa, Pedro Mata, López de Haro...) tal eclipse se venía anunciando desde el inicio de la tercera década de siglo; sus causas: el agotamiento de un modelo que no satisfacía las expectativas del público declive al que contribuyeron, sin duda, las nuevas circunstancias político-sociales del período republicano con claras repercusiones en el panorama editorial de nuestro país. De este aspecto se han ocupado Gonzalo Santonja y Francisco Caudet y de él ha quedado constancia en apartados anteriores de nuestro trabajo. Recordemos que para la explicación de este cambio en el mundo del libro han de ser tenidas en cuenta, de una parte la labor de las editoriales de avanzada, de otra la quiebra de la CIAP, en 1932.

15. Corresponde la cita a F.C. Sáinz de Robles, **Prólogo a Obras Selectas** de Alberto Insúa, Barcelona, Editorial AHR, pág. XI.

16. De esta campaña abanderada por Insúa hemos dejado constancia a través de la crítica de Carlos Fortuny. Cfr. nota 13.

17. Declara Insúa en el tercer volumen de sus **Memorias** (Amor, viajes... op. cit. pág. 299) haber enviado desde Portugal, donde veraneaba Gabriela y el pequeño Waldo en 1922, artículos sobre este país a **La Voz**, tildados por algunos como "artículos de color de rosa". Más adelante (págs. 330-331) aclara que en este rotativo, opuesto al "*Directorio de Primo de Rivera*", sus artículos publicados ni eran políticos, ni rozaban la política.

18. No se limitan a estas dos novelas sus tareas en colaboración. Antes de ellas escribe asociado a su cuñado Alfonso Hernández Catá, seis obras dramáticas (Cfr. nuestro apartado de **Bibliografía**) y precisamente, serán los dos los encargados del inicio y desenlace de **La Diosa nº 2**. Y con un participante en **Cien por Cien**. Tomás Borrás encargado de su capítulo III, había colaborado, previamente, para la última de sus comedias: **Una mano suave** (1928). En definitiva, de sus ocho obras dramáticas sólo una (**La Madrileña**, 1917) fue escrita en solitario, tareas a dúo que habrían de servir como entrenamiento para su participación en las dos novelas colectivas posteriores.

19. Vid. F.C. Sáinz de Robles, **Prólogo** citado, pág. XIII.

20. Sustituye en su cargo de cronista a José María Salaverría, declarado germanófilo. Los señalamos en las páginas destinadas a este colaborador de **La Novela de una Hora**. La francofilia de Insúa es motivo de tal sustitución, aunque ello no pudiera evitar ser incluido, **ABC**, en la lista negra de los Aliados. Sobre la dedicación periodística de Insúa a distintos rotativos españoles y americanos pueden encontrarse referencias en sus volúmenes de **Memorias**. De las circunstancias que concurrieron en su nombramiento y marcha como cronista de guerra, ofrece testimonio en **Horas felices, Tiempos crueles** (en particular, op. cit. págs. 454-455); de su paso por distintos periódicos da noticia aunque breve bastante completa en **Amor, viajes y Literatura**, op. cit. págs. 402-404. De fechas bastante anteriores pero más significativas para nosotros por ser más próximas a las de **La Novela de una Hora**, son las declaraciones a Estévez Ortega que pasamos a transcribir, pese a su extensión, por considerarlas significativas en tanto que permiten matizar la evolución ideológica de Insúa desde los años veinte, declarado demócrata, a los cincuenta (fecha de sus **Memorias**) declarado defensor del régimen franquista.

"Al estallar la guerra dejé de publicar libros. Como es natural -nos dijo Insúa-, fue francófilo. Y estimé oportuno prestar mi apoyo, mis entusiasmos a los aliados. Y peleé. Mis armas fueron las cuartillas y la pluma. Realicé una campaña ecléctica; no por odio a los alemanes, porque yo no puedo odiar a ningún pueblo, sino por simpatía con los aliados, que defendían los principios democráticos del mundo.

Tras una breve pausa, volvió a reanudar la conversación:

- Comencé a colaborar en ABC... Y estuve desde París y desde el frente de batalla mandándole mis crónicas.

- ¿Y por qué dejó usted ese periódico? - le interrumpimos.

- Porque los aliados le incluyeron en las listas negras y no resultaba cómoda su representación en París. Por eso lo dejé. En ABC lo sintieron mucho. Pero no tuve otro remedio... A mí nunca me coartaron, es cierto, mi libertad; me publicaron todo cuanto escribí y tal como lo escribí; pero no era grato a los aliados ese periódico, y entonces me fui a la *Corres*. Y ahora colaboro en *La Voz* " (op. cit. págs. 131-132).

Para la fecha probable que hemos adjudicado en anterior cita a esta entrevista, hemos tenido en cuenta la referencia a sus colaboraciones a *La Voz*, diario al que según apunta en sus *Memorias* se incorporó en mayo de 1922.

21. Recordemos que reiteradamente aparecieron en este colofón de obras en prensa Araquistáin, Baroja, Carrere y García Sanchiz de los que no llegaría a editarse obra alguna.

22. La referencia intertextual a la escritora francesa George Sand (París 1804-Nohant 1876) cuyo nombre se constituyó en piedra de escándalo por su atuendo masculino, por su abierto desafío a las normas morales y por sus novelas pasionales como trasunto de su propia vida, fue precedida en *El secreto de la abuela*, por la de uno de sus amantes: el poeta Musset, a quien el narrador implícito acudiera en el capítulo I para subrayar el impropio escepticismo de la joven que "no ha conocido la pasión [...] Ha jugado con el amor y... y ya lo dijo Musset: *On ne badine pas avec l'amour*" (pág. 4). En *El secreto de la abuela*, por el entramado de relaciones tanto entre los autores mencionados, como por su proyección en los personajes (nieta y abuela), la referencia a la novelista francesa se limita a sus obras pasionales y a sus actitudes. No existe alusión alguna a sus novelas de tema social, ni a sus efusiones líricas de senectud.

23. Las ilustraciones de este número nueve corresponden al anónimo y poco experto dibujante de números precedentes. Notoria es la adaptación del ilustrador al protagonismo de abuela y nieta en *El secreto...* cuatro ilustraciones interiores, más la de cubierta recogen sus imágenes. Esta primera, insertada en el relato sobre la adolescencia de la abuela, representa a Fernanda reclinada y con gesto de melancólico hastío. El pie "En un diván, esta mujer..." remite a la primera página de la novelita (pág. 3). Coincide esta ilustración con la de cubierta, algo más ampliada y sin la especie de ramillete que adorna la ilustración interior.

24. Vid. *Mi tiempo y yo*, Madrid, Tesoro, 1952, pág. 16.

25. Fehacientes datos sobre estos sucesos y personajes reales encontramos en el volumen citado de *Memorias* (págs. 14-17); hemos seleccionado el que sigue por su contenido sintético: "nada [...] alejaba del espíritu de mi madre los recuerdos de su infancia, entre los cuales los más profundos y patéticos correspondían al período de la llamada "Guerra de los diez años": 1868-78. No más de diez tenía ella al dar Carlos Manuel de Céspedes, en Yara, el grito de independencia. Casi todos los hombres de su familia "se fueron al campo", según se definía entonces el hecho de levantar armas contra el dominio de la metrópoli. He dicho "casi", porque mi abuelo materno, por su natural pacífico y tener ya una de sus hijas casada con un español, se redujo a abandonar su casa de Puerto Príncipe y refugiarse con su esposa y prole en la más recóndita y fragosa de una tierra que poseía en la provincia. Muchos cubanos procedieron como él en ambas guerras. Mas no le valió a mi abuelo aquella actitud sino para salvar la vida y apartar a los suyos de persecuciones posibles. Sus bienes fueron confiscados y su nombre pregonado como el de un rebelde". (op. cit. pág. 14). En la ficción novelesca se altera este último dato: el padre es detenido por una partida de rebeldes y no volverá a ser visto por las cuatro mujeres que lograron escapar del saqueo de la finca (*El secreto...* pág. 18).

26. En las paradisíacas descripciones que no hemos transcrito por no alargarnos innecesariamente, el preciso uso terminológico relativo a flora, frutos, tejidos, útiles, materiales propios de la zona caribeña prestan indudable exotismo, colorido y vida a estos pasajes de los que el citado "catre",

"madera de majagua" es tan sólo breve muestra.

27. Las referencias a los esclavos que aparecen en el relato de la abuela forman parte de la realidad de las familias cubanas acomodadas. Insúa en sus **memorias** aclara que: "*en los relatos que mi madre nos hacía a mis hermanos y a mí [...] con su heroína -mi abuela- y con sus personajes menores entre los cuales no podía⁶⁷ faltar los esclavos (en Cuba duró la esclavitud hasta 1871) "que eran como parte de la familia" (Mi tiempo y yo, pág. 15).*

28. Esta ilustración es un claro ejemplo de manipulación gráfica. Representa a un grupo de hombres armados de escopetas y palos, alusivo al "*Ejército Libertador*" (pág. 19), en ningún momento descrito. El pie "*Un día... estalló la insurrección*" (pág. 13) se sitúa en paralelo a "*Los muebles están embargados, las fincas arrasadas*" (pág. 22). La función rememorativa de la ilustración (en el texto narrativo, este estallido es presentado de manera bastante neutra) merced a este subterfugio, queda asociada a violencia y privación de bienes.

29. Transmite esta ilustración una imagen femenina poco frecuente en **La Novela de una Hora**: una joven con un libro en sus manos y cerca de una mesa con libros apilados sobre ella. Acompaña a la joven un anciano de largas barbas y gafas. Se trata de la estudiosa abuela y del catedrático que la ayudó en su esforzada tarea. El pie "*Sorprendiéndome un día estudiando sola...* (pág. 20)". Su función es rememorativa, y permite destacar la cultura de la abuela. Paralelo a este pie se presenta la admiración de su nieta por su "*aureola de sabiduría y poesía*".

30. La referencia a Freud y la consideración de sus tesis como extravagantes, en boca de la abuela se nos revelan indicio, no sólo de la escasa credibilidad que Insúa pudiese dar a las teorías freudianas, sino, también, como dato de las reacciones convencionales de este personaje, pese a su novelesca vida.

31. La hemos considerado como **Versión antillana...** de la novelista francesa porque el parecido entre ésta y la abuela del relato queda limitado a la fortaleza de carácter y al uso de ropas de varón. Nada hay de desafío a normas morales de conducta, ni apasionados o turbulentos amores en el personaje creado por Insúa. Bien al contrario la poco común infancia, adolescencia y juventud de su criatura, devienen en modos de vida convencionales.

32. Recoge esta ilustración dos figuras femeninas: señora de mediana edad sentada en butaca, joven arrodillada ante ella. El pie indica estas posiciones "*la hice sentar y, arrodillándome a sus plantas...* (pág. 22)". Se trata del momento en que la joven abuela solicita a su madre el traslado hacia la capital. Su función es rememorativa y viene a subrayar el valor del pasado, de la tradición, en palabras de Joaquín Palacios: "*Araño en cualquier novedad y, como no tenga debajo su médula de tradición no es nada*" (pág. 30).

33. La política como tema de sobremesa queda tan sólo limitada a su mera mención, igual sucede con el arte o con los viajes. Los únicos temas algo desarrollados se refieren a los deportes y los bailes modernos conceptuados por el sesudo artista como "*-Negros, zoológicos. Bailes de decadencia.*" (pág. 38).

34. De nuevo dos figuras de mujer: la abuela, sentada, igualmente, en butaca y la nieta, de pie. Es la tercera presencia gráfica de esta protagonista y su nueva indumentaria: sombrero, traje clásico con pañuelo al cuello, transmite el cambio de carácter de la joven vestida de moderna en las anteriores. En cuanto a la anciana, es la primera vez que aparece como tal, en las dos anteriores fue presentada en sus facetas de joven estudiosa e hija fuerte a la par que respetuosa. Ésta, como las anteriores, cumple una función rememorativa y el pie "*-Abuelita, ¿a qué a venido Joaquín?... (pág. 41)*" corre paralelo al dictamen de la abuela "*no recuerdo un solo caso de mujer desviada de sus*

deberes" (pág. 46).

35. Son éstas las primeras claves religiosas utilizadas en **El secreto de la abuela**. En las aclaraciones posteriores de la anciana a su hija, vuelven a aparecer referencias a la influencia de "*los sentimientos religiosos que les inculcan*" (pág. 48), decisivos en el comportamiento de los jóvenes antes y de ahora.

36. Obsérvese como este "*casi*" deja constancia de que parte de la historia tiene una base de realidad. De la enumeración que le sigue se omiten todas aquellas circunstancias, relacionadas con el papel de víctimas de la Guerra de los diez años, que Insúa había oído en las narraciones maternas, y de las que dimos cuenta en el análisis de los capítulos correspondientes al anterior relato de la abuela.

37. En los textos narrativos de Insúa, de los que nos hemos ocupado en páginas anteriores (**La diosa nº 2** y **Cien por Cien**) no aparecen referencias religiosas, ni tan siquiera de forma implícita. Significativo resulta, en este sentido, el giro que observamos propiciaba a los planteamientos de Concha Espina, su predecesora, en la novela colectiva publicada por Renacimiento.

38. **La nueva Literatura IV. La evolución de la novela**, Madrid, Páez, 1927, pág. 160.

39. Vid. Catálogo General CIAP, 1929, pág. 305. Los otros novelistas de mujeres incluidos en este catálogo son: Pedro de Répide, Antonio de Hoyos, Eduardo Marquina, F. García Sanchiz (anunciado como colaborador de **La Novela de una Hora**) y Mauricio López Roberts.

10.1. FRANCISCO CAMBA.

El número diez de **La Novela de una Hora** (8 de mayo, 1936) proporciona a sus lectores **El pino y la palmera**, relato inédito de Francisco Camba (Villanueva de Arosa Pontevedra 1884,- Madrid, 1947) *promocionista* de cierto renombre aunque incorporado tardíamente a las colecciones populares de principios de siglo. Hermano menor del *humorista* Julio Camba, las semblanzas de él a las que hemos tenido acceso nos lo presentan atendiendo a esta relación fraterna, quizá por la lapidaria frase (a imitación de Azorín) del mayor de la saga Camba: "*Yo soy un pequeño anarquista que tiene un pequeño hermano tonto*". Calificativo que al decir de Cansinos-Asséns parecía importar poco a nuestro novelista:

"El pequeño hermano se encogía de hombros: -¡Caracho!-decía-, yo seré tonto; pero escribo en El Gráfico y tú no pasas de Tierra y Libertad, que no la lee nadie. Y, además, colaboro en Los Lunes, alternando con Valle-Inclán".¹

Fueron probablemente estas colaboraciones para **Los Lunes de El Imparcial** las que ayudaron a Francisco Camba a "*ganar un nombre*" en la vida literaria madrileña. Con este objetivo había llegado a Madrid a los diecinueve años desde donde enviaba "*artículos a los periódicos de su tierra*"². Este "*Gallego un poco ajetreado, que va de aquí para allá, pero que como todos los gallegos no puede dejar de ir por su tierra*"³ forma parte de la redacción del diario coruñés **El Noroeste**; lo abandona para emprender la "*aventura americana*" en Buenos Aires colabora en **El Diario Español** y su primera novela, **Los nietos de Ícaro** se publica en la capital argentina. Segundo viaje a América (algo más de año y medio entre las dos estancias); regreso a España y definitivo establecimiento en Madrid⁴. Su asentamiento en la capital trae consigo sus colaboraciones para **El Imparcial** (sección "*Perfil del día*" de frecuencia irregular) y la publicación de **El amigo Chirel** (1918). Serán sus novelas siguientes: **La revolución de Laño** (1922) y, **El pecado de San Jesusito** (1923) premiadas, respectivamente, con el Fastenrath⁵ de la Academia Española y el del Círculo de Bellas Artes⁶ las que lo consagren como novelista. Prueba de ello da su asociación, desde la última de las citadas, con la prestigiosa Editorial Renacimiento, encargada de la publicación de sus novelas hasta 1930, año en el que, (absorbida ya por la CIAP) en el número 12 de la colección "*El Libro para todos*" será reeditada **La noche mil y dos**.

Pese a estos galardones y a una trayectoria novelesca con un total de doce títulos, el reconocimiento de Francisco Camba, en los años veinte-treinta no es equiparable al conseguido por sus predecesores (excepto Salaverría) en **La Novela de una Hora**, indicio éste que nos confirma en el paulatino declive que hemos señalado afecta a nuestra revista desde el número ocho. El propio autor mantiene una postura un tanto escéptica, por lo que se refiere a la acogida de sus novelas.

Así en el "*A manera de prólogo*" (entrevista -**HABLANDO CON CAMBA**- firmada por Artemio Precioso) que antecede a su primera entrega para **La Novela de Hoy** (**El idilio de "Artagnan"** n° 168, 1925). Ante

la pregunta "*¿Le fue fácil el triunfo?*" sus primeras palabras son tajantes: "*No creo que lo haya conseguido aún*". Siguen a ellas, matizaciones sobre pequeñas compensaciones por el trabajo de toda una vida, sobre su modelo de triunfador, Blasco Ibáñez, y sobre los valedores que le propiciaron algo más que el elogio amistoso:

"Mis libros, sin embargo, no se vendían. Para sacarlos un poco de su inacción fue necesario que simultáneamente ⁷, un Jurado de compañeros y amigos me premiase una novela y que la Academia Española le diese a otra el premio Fastenrath".⁸

En cuanto a la repercusión de sus novelas después de haber conseguido este inicial reconocimiento declara: "*La mayor edición que de un libro mío se ha hecho ha sido de diez mil ejemplares*" ⁹. Y ante la insistencia de su benevolente e interesado entrevistador para promocionar al novelista, éste insiste en que si algunas novelas suyas se han vendido más es porque han concurrido dos circunstancias: "*varias ediciones y en mucho tiempo*"¹⁰. Cita entre las más vendidas a la premiada por la Academia, **La revolución de Laiño** y "*El Vellochino de plata*", *aunque no tiene premio ninguno*"¹¹. Dato cierto, por cuanto estas dos novelas son las únicas suyas que alcanzaron hasta una quinta edición. ¹² Incorporado desde 1925 "*al cuadro brillantísimo de nuestros "exclusivos"*", según palabras de Artemio Precioso en el prólogo mencionado, sus novelas de los años 1925 y 1926, serán publicadas por Atlántida, empresa editora del mecenas albaceteño; las siguientes las hemos supuesto editadas por la CIAP dado el trasvase de "*autores exclusivos*" y empresas a este *trust* editor. En efecto, en su **Catálogo General** de 1929 son anunciadas en Renacimiento: **El Vellochino de Plata**, **El amigo Chirel**, **La noche mil dos**, **La sirena rubia**, **El tributo de las siete doncellas**, **La revolución de Laiño**, **El pecado de San Jesusito** y **Cárcel de Seda**. Sus precios oscilan entre 4 y 5'50 pts.

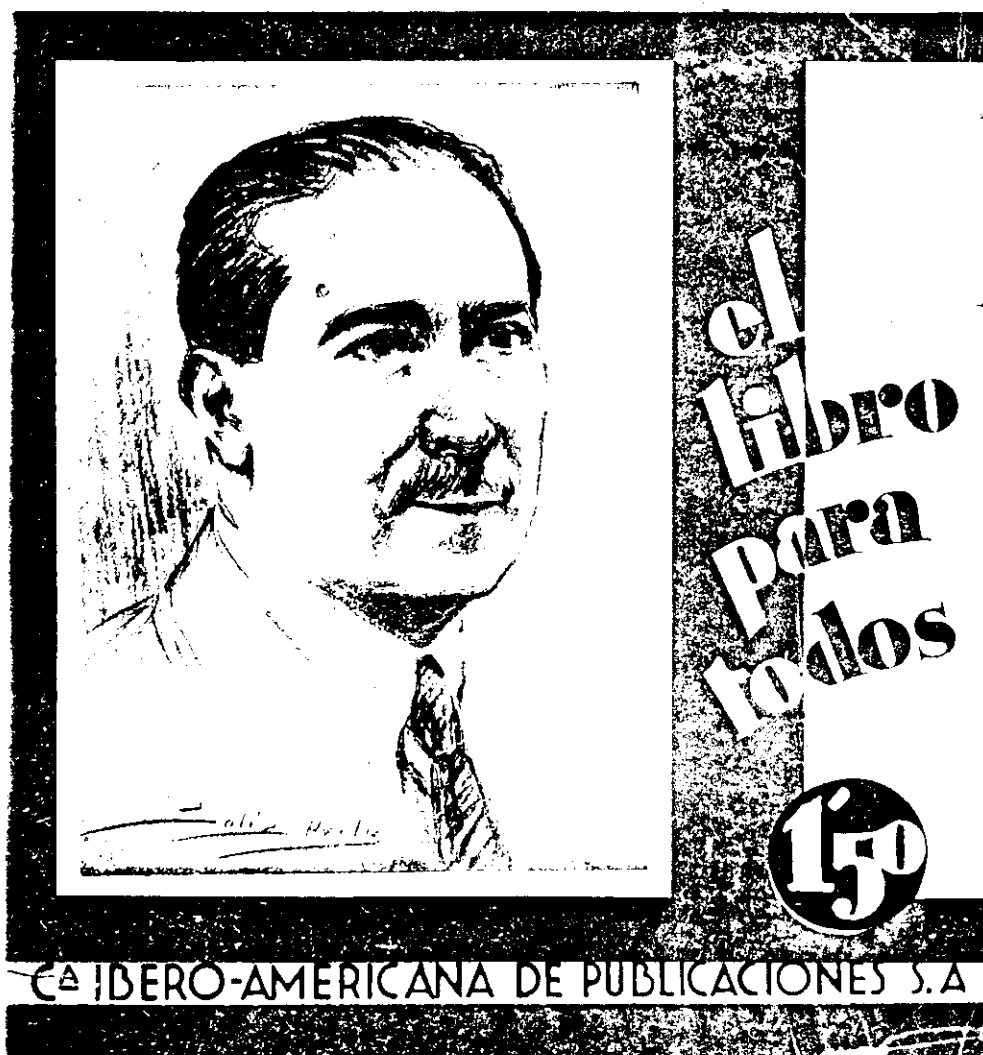
A partir de 1930 se observa un vacío en creación de novelas extensas ¹³ que corre paralelo al de sus relatos breves, salvedad hecha (igual fenómeno hemos observado en autores precedentes) del inédito publicado en **La Novela de una Hora**, su última novelita editada en estos medios populares.

Indicábamos más arriba, la tardía incorporación de Francisco Camba a las revistas que sirvieron como eficaz medio de difusión a los denominados promocionistas. Confirma este aserto el que su firma no aparezca hasta 1922 si bien, en lugar destacado: el nº 1 de **El Libro Popular** corresponde a su novela, **El pecado de San Jesusito**. En el siguiente año, para esta colección, **El enigma de las llamas azules**. Siguen a ellas **Mimí Magdalena**, publicada en el número 156 de **La Novela Semanal**. En años sucesivos, ocho títulos para **La Novela de Hoy**; los siete primeros corresponden a la etapa de Artemio Precioso (1925-1928) el octavo y último, **Pirata de Charco**, forma parte del Número almanaque de 1929, compartido con dos colaboradores de **La Novela de una Hora**: Concha Espina y W. Fernández Flórez. Quien fuera presentado como uno de "*nuestros exclusivos*" en 1927, cede tres inéditos a **La Novela Mundial** y, al año siguiente otros tantos. Nótese como esta alternancia, apuntada también en Insúa, tiene que ver con el lanzamiento al

LOS GRANDES AUTORES CONTEMPORANEOS

FRANCISCO CAMBA

LA NOCHE MIL Y DOS



Cubierta correspondiente al nº 12, 1930 (reducida).

mercado de una nueva revista, pero también, debe ser considerado como síntoma de las dificultades de Precioso y de sus empresas que acabarían en destierro y transvase editorial, respectivamente. Asimismo, el vacío, observado en su participación en colecciones populares desde el citado Número Almanaque hasta 1936, incide en el agotamiento del **modelo Zamacois**, a partir de los años treinta, según muestra tanto la escasez de colecciones (sólo **Los 13** y **La Novela de una Hora** se adscriben de pleno a él cuanto su efímera existencia. Por consiguiente, una vez más, nos encontramos con que **El Pino y la Palmera** adquiere un significado terminal en el marco de la novelística breve de Francisco Camba.

10.2. EL PINO Y LA PALMERA.

El número diez en que es publicado el inédito de Francisco Camba resulta, en su conjunto, bastante irregular. **El Pino y la Palmera** ocupa 54 páginas (incluidas las cinco ilustraciones interiores), de la 3 a la 56 y la continuación del capítulo décimo de **Cien por Cien** a cargo de Cristóbal de Castro e iniciado, en el número anterior, cubre hasta la 61. Las primeras y últimas páginas restantes quedan cubiertas con las habituales planchas de "*primeros volúmenes*" (anunciados hasta el nº 9) y publicidad editora respectivamente.

Los cambios observados, desde el número precedente, afectan al reclamo de autor y novela: su anuncio, en la contracubierta, queda sustituido por el de primeros volúmenes ampliado hasta la reseña de los doce primeros. Así pues, el lector, hasta el mismo momento de recepción de la novela, carece de información abreviada y llamativa sobre su contenido. En cuanto al autor, Francisco Camba, es referido con el genérico "*una novela inédita de los mejores novelistas de nuestra época*", cierre del texto de propaganda que encabeza el anuncio de la contracubierta, seguido de un catálogo que incluye, para el número 10. ***El pino y la palmera* Francisco Camba**. Del novelista gallego y de su participación en el proyecto de **Editores Reunidos** hay constancia, no obstante, desde el número tercero, al ser incluido su nombre en la nómina de colaboradores de **La Novela de una Hora**, así como en el reclamo final de "*obras en preparación*". Limitado su anuncio, a estas referencias de carácter general y habida cuenta de la ausencia de páginas iniciales aclaratorias y de colaboración previa en la **Novela Multiplicada**, se deposita en los lectores la clasificación del aspecto más destacable en su tarea creativa. Con todo, los habituales consumidores de novelas de quiosco pudieron tener acceso a datos relativos al autor, a través de los prólogos de **La Novela de Hoy** y de **La Novela Mundial** a los que hemos aludido en anteriores páginas. Factores de reconocimiento extrínseco, en fin, a los que hemos de añadir otro de rango interno que permite identificar el producto como perteneciente a una serie; viene dado este elemento identificador por los inconfundibles trazos de Bocquet, el ilustrador encargado de novelitas precedentes sumamente significativas¹⁴ y con toda probabilidad destinado a los ingenuos lectores (as) que prestan esencial atención a estos elementos gráficos.

10.2.1. Un noruego en Madrid.

La trama de **El pino y la palmera** se organiza en torno a un personaje "*el ilustre profesor noruego Cristián Hansen*" (pág. 3) y a sus aspiraciones de conocer España con el propósito de escribir una obra sobre nuestro país. El acopio de las experiencias necesarias para cumplirlo queda localizado en las mujeres, en concreto, en las madrileñas. Merced a la relación que establece con ellas, desde su mentalidad nortea, se van presentando distintos tipos de mujer algunos muy españoles: la tanguista pobre pero decente (Socorrito); la estrella de un cabaret (la gitana); la modistilla pizpireta, (Paloma) que finalmente accede a trasladarse al *pisito* del noruego y, como contrafigura, la joven moderna (Isi) liberada de convenciones sociales, y morales, amante del deporte; réplica de las mujeres, hasta en el físico, del norte de Europa.

La configuración de estos caracteres prototípicos abre paso a esbozos de la vida madrileña: la de locales nocturnos, la de la calle, la de los merenderos de las afueras (la Bombilla), dotados de realismo por su precisa ubicación espacial (calles de Alcalá, Peligros, Gran Vía) y por los apuntes sobre personajes, costumbres y ambientes, propios de estos escenarios del Madrid de los años treinta, coordinada cronológica sintetizada a través de una pregunta del noruego: "*¿Para qué han hecho los españoles su revolución?*" (pág. 5). La pregunta va dirigida a un personaje masculino, innominado, cuyas funciones se limitan a recibir, por encargo de un amigo (Pompey, canciller del Consulado de España en Oslo) a Cristián a su llegada a Madrid; a servirle de guía amoroso en los primeros y desengañosos momentos de su estancia en esta ciudad. Funciones que permiten transmitir a los lectores, como paranarrador y paranarratario a su vez, la aventura, del ilustre profesor en la romántica búsqueda de "*la palmera del mediodía*", encarnada en Paloma y abocada a una segunda aventura. En efecto, meses más tarde la sospecha de que la modistilla necesitaba "*crearle un conquistador [...] para sentirse feliz*" (pág. 32), determina un cambio en sus fieles costumbres. En ellas se inscribe la segunda aventura con la "*vecinita de la casa*" (pág. 33), la joven deportista. Los acontecimientos que siguen a estos líos de faldas son los previsibles: ausencia del *pisito* durante dos días, abandono de esa "*española clásica, a su juicio, incomprensiva, intolerante, pero por eso, por ser española, por ser una mujer toda fuego y pasión*" (pág. 53) pero, para su sorpresa, sin reacciones trágicas: los signos de su abandono se cifran sólo en llevarse consigo "*todos aquellos enseres que con tanto amor había ido adquiriendo*" (pág. 54). Este contacto con la realidad de la supuestamente apasionada mujer española lo decide "*a recorrer lo que aún no había visto de la tierra española*" (ibid) y, ultimadas sus notas, es despedido por el personaje narrador a quien antes de marchar declara: "*creo que no se trata de un país tan extraño, tan absurdo como fuera de él creemos*" (pág. 55). Será ésta la tesis defendida en su libro publicado meses más tarde; en la parte traducida por Pompey al innominado agente narrativo, queda resumida la repetida tesis, merced al símil que cierra la novelita: "*España le parecía tan sólo otra Noruega. Otra Noruega ni siquiera con mucho más sol*" (pág. 56).

Es, en fin, esta contraposición norte-sur relativa a costumbres amorosas la que permite articular los

acontecimientos y dar cuenta de cómo las españolas están bastante más cerca de las árabes que de las europeas, pues este final de acercamiento Noruega-España responde tan sólo a la hipótesis planteada desde el prisma de un melancólico y romántico desengaño.

10.2.2. Estructura y técnicas narrativas.

Se presenta subdividido el relato en ocho capítulos marcados con números romanos. Corresponde su distribución a una equilibrada estructura de cuatro partes constituidas por dos capítulos cada una de ellas. En los seis primeros, se atiende consecutivamente al trazado de tres tipos femeninos: tanguistas, decentes señoritas pasionales y modernas, enmarcadas en sus respectivos ambientes y condicionamientos. Los dos últimos capítulos constituyen el desarrollo y desenlace de los cuatro anteriores, a modo de argumentos que explican la tesis defendida en el final de la novela. Continuada es la interacción entre estos cuatro constituyentes estructurales, además de por la presencia, en todos ellos, del protagonista de la historia, por la figura del narrador periférico, al funcionar como hilo conductor de los acontecimientos, como ya bien en su papel de guía, bien como transmisor de lo puntualmente relatado por el profesor noruego en sus encuentros. A esta función receptora-transmisora se alude en distintos momentos, con el objetivo de recordarla a los lectores, eludiendo así la voz omnisciente. Las recurrencias relativas a personajes, ambientes y temas favorecen, asimismo, esta coherencia textual.

El pino del Septentrión.

Los dos primeros capítulos recogen la llegada a Madrid del profesor noruego y son sus primeras palabras: "- Necesito urgentemente una mujer" (pág. 3) las que nos llevan hacia un Cabaret... que permite el trazado de dos tipos de mujer: la *estrella del local* y la tanguista pobre.

El capítulo I (págs. 3-7) sirve a la presentación del protagonista: "*El fuerte pino del septentrión que con arreglo a las normas de la popular balada quería sin duda estrechar cuanto antes entre sus ramas el tronco apasionado y trémulo de la palmera del mediodía*" (pág. 3).

Apreciaciones del narrador-guía, ante la insólita urgencia manifestada, explícitamente alusivas, tanto al título de la novelita, como a la romántica imagen que sobre España tiene el intelectual noruego. Idea poco realista que será confirmada a través del diálogo entre estos dos personajes. Sugiere el guía que "*a pesar de lo que digan por esa alta Europa de donde usted viene, España no es África. Aquí, con dinero, hay de todo*" (pág. 4). Ofende esta sugerencia al "*intelectual que viene a conocer España, que acaso escriba un libro sobre ella*" (ibid), pues no pretende el encuentro con mujeres de la calle de Peligros o de "*cualquier café de la Gran Vía*" (ibid) sino con "*Una muchachita agradable, educada, decente*" (ibid). Razona su interlocutor sobre el imposible que solicita según las costumbres españolas en manifiesta oposición con las de su país. Rápido diálogo cuyo cierre corre a cargo de Cristián, quien manifiesta su incompreensión sobre

tales costumbres amorosas:

"esas mismas facilidades ¿no se las dan aquí las más honorables señoritas a cualquier mujer que se las pida? ¿Por qué las señoritas no han de poder hacer otro tanto? ¿Qué diferencia esencial encuentran ustedes entre unas y otras? ¿Para qué han hecho los españoles su revolución? sin revolución y sin nada, sólo con nuestro sentido democrático, los noruegos sabemos que mujeres y hombres estamos hechos del mismo barro les respetamos a unas y a otras las debilidades y las pasiones" (pág. 5).

Confuso discurso en el que parece haberse cambiado señoritas por señoras (en su primera aparición), mujer por hombre y otras por otros: transformaciones no achacables al desconocimiento idiomático del personaje que lo formula, por cuanto en la primera página se dice: *"declaró en un español irreprochable"* (pág. 3). Pudieran indicar tales cambios manipulaciones de impresores o editores y cuyo resultado da lugar a unos planteamientos aún más desviados que la moral tradicional de los que se pretendían corregir. Confusión aumentada por la referencia, cual canto de sirena, a una imprecisada revolución ¿será la asociada a la II República española?. A este primer contacto la percepción, en fin con una realidad diferente a la que presentan los libros

"suspiró.- ¡Cómo mienten los libros! ¡Qué poco se conoce a un país, a pesar de cuanto se le estudie mientras no se vive en él! Allí creemos que esta tierra es una especie de jardín del amor. Y, por lo visto, el sol de España y el perfume de sus vinos y los efluvios de la flor de sus naranjos, no sirven para nada. ¡Ay si en el Norte tuviésemos azahares y tuviésemos vino y tuviésemos sol!" (pág.

6), se añade el desengaño de una mujer a quien dirige un piropo en la calle de Alcalá, sin que *"la bella ni se dignase sonreír"* (pág. 6); que dan paso a la escena de cabaret que se presenta en el capítulo siguiente. Se abre el capítulo II (págs. 8-14) con la valoración negativa del cabaret, el más lujoso de Madrid por parte del noruego: *"Con todo su lujo, el "cabaret" no le satisfizo. No le satisfizo la gente"* (pág. 8), nos comunica el narrador. Las descripciones ambientales y de las mujeres que a continuación traza justifican el rechazo de Cristián: música argentina de acordeones y guitarras; *"músicos de pañuelo celeste al cuello y calzoncillos de encaje por encima de las botas de charol"* (ibid); terribles reflectores que iluminan caras grotescas: *"churriones sobre la boca, el tiznón del lápiz tan visible en las cuencas de los ojos, las mejillas brillantes y grasiéntas"* (ibid), e indumentarias deslucidas y ajadas: *"exponía a la curiosidad pública el deslucido de los trajes, los zurcidos de las medias, el desgaste de los zapatos"*. (Ibid). Lamentable imagen, pronto atenuada por el cambio de música y de luz: *"jazz-band que, tocada por negros, no exigía la luz especial"* (pág. 9). La penumbra del establecimiento, paradójicamente, propicia el descubrimiento de *"cierta criatura verdaderamente digna de atención"* (ibid), con su retrato, a cargo del narrador testigo, Camba cubre la primera cuota descriptiva de mujer sensual, abundante en las novelas de quiosco, pero poco frecuente en **La Novela de una Hora**¹⁵:



Cubierta correspondiente al nº 10, 8 de mayo, 1936.

"Morena y bonita, sin arrugas ni grasas, se vestía bien, con un traje tan comedido, tan poco deseoso de imponerse en el concepto público por sí mismo, que se contentaba con ser una especie de funda de raso negro desde las caderas hasta los pies, sostenida por unos tirantes del mismo tejido que se adornaban en su cruz delantera con una flor plateada. Podía, pues, verse la amena región del pecho, los brazos completamente desnudos, los costados de un bonito color de ámbar, y, hasta más abajo de la cintura, toda la clara y cimbreada espalda de la respetabilísima señora" (ibid).

Precepto descriptivo que introduce una novedad en nuestra revista, inadecuada para los proyectos moralizadores de **Editores Reunidos** y que pudiera servir como explicación a la confusa cita transcrita antes, y como muestra del paulatino declive de la revista: las dificultades la premura, para hacerse con inéditos de los colaboradores anunciados, pudieron determinar la existencia de estas contradicciones ideológicas, aunque, matizadas, en este caso, por el ambiente donde se inscriben. El noruego, en fin, considera que "*Era un sustitutivo de señorita bastante aceptable*" (pág. 10) y emprende su conquista siguiendo la costumbre de estos lugares: invitarla a *champagne*. Pero la bella resulta ser la "*Estrella*" del local, con señorito elegante en el papel de chulo y altercado consiguiente. El diálogo que transmite la patológica escena introduce una variedad de registros idiomáticos adecuados al decoro de los personajes. Así una "*tanguista*" (pág. 11) resume el hecho con las siguientes palabras:

"- *Ese de ahí al lao con esa cara de primo, que al ver a la Gitana se anima el hombre y me la invita. Pero como ella, naturalmente, ni contestar, va ¿y qué hace? Pues la sujeta de una mano, que aquí tengo yo una botella de "champagne". Ahora que, ¡irse la Gitana por in convite! Aún hay mujeres como se debe ser, y a esa, el que quiera tocarle el pelo de la ropa ha de poner el dinero por delante*" (ibid).

Expresiones y construcciones propias de la lengua coloquial-vulgar: *lao*, cara de primo, va ¿y qué hace?. Pues la sujeta... que, culminan con una afirmación categórico-pragmática sobre la existencia de "*mujeres como se debe ser*". Ante la imposibilidad de conseguir a la Gitana Cristián hace nuevas prospecciones, cuyo resultado es el descubrimiento de unos ojos que lo miraban, los de "*una muchachilla abandonada de todo el salón*" (ibid) quien se dedica otro apunte descriptivo:

"ninguna actitud más de tanguista que la suya. Había cruzado las piernas cuidando bien de mostrarlas con elegante indiferencia en casi toda su integridad. Con el codo apoyado sobre la mesa, en la mano alta sostenía lánguidamente un cigarrillo. La sonrisa era estudiada; pintado el lunar que animaba un rincón de los labios; pintada terriblemente la boca; teñido el pelo, negro sin duda, en su origen y, al presente, rubio como otro ninguno del recinto" (pág. 12).

Defectos a los que se añaden: "*los ojos bizcos, la boca pedigüeña, los huesecillos del pecho, apenas disimulados bajo la piel; las cañas de pescar de las piernas*". Imagen, en definitiva, de famélica mujer con

escasos recursos económicos como preludio al desenlace de la nueva aventura emprendida por el Noruego, atraído ingenuamente por la simpatía y bondad de la mirada bizca. En efecto, después de invitarla a beber y a comer abundantemente, de colmarla de bombones, muñecas y medias, de regalarle un sombrero y un ramo de flores artificiales; al disponerse a acompañarla la joven reacciona muy ofendida:

"- ¿Pero por quién me toma, le vuelvo a decir: Sépase que, aun cuando me ha conocido en un "cabaret", soy una señorita, una mujer decente.

- ¡Muy bien! ¡Precisamente lo que a mí me gusta!

- ¿Y con una señorita así quiere subir a su cuarto a las dos horas de conocerla? ¡Pues vaya una idea que tiene usted de las señoritas decentes" (pág. 14)

El tercer fracaso en su encuentro con mujeres españolas (la piropeada en la calle y las dos tanguistas) colma la paciencia y expectativas que sobre España tenía el ilustre profesor y por ello decide "huir de una tierra tan adusta" (ibid), no sin antes dar cuenta, a quien le ha servido de cicerone por la vida nocturna madrileña, de la desventura con Socorrito (pretexto narrativo que proporciona coherencia a lo relatado) ni de lanzarle gestos y palabras de reproche acordes con su trazado de intelectual-romántico:

"Volvióse rencorosamente hacia mí como si yo tuviese la culpa de esta adustez de mi patria.

- Ahora comprendo por qué Don Quijote se forjó una Dulcinea a su gusto y don Juan y don Luis, menos imaginativos, se fueron el uno a Italia y el otro a Francia. ¿Qué les esperaba aquí a los pobres? ¡Y yo, iluso de mí, seducido entre otras cosas por la historia de estos dos, he venido a España" (Ibid).

Con estas referencias a personajes literarios, como efecto recurrente de la engañosa idea de España que los libros proporcionan, se cierra el capítulo y las primeras experiencias, negativas, de un noruego en Madrid, conducido por un personaje que a partir de ahora dejará de guiarlo.

La ilustración insertada en la página siguiente (15) representa a una atractiva mujer más identificada con la Gitana que con Socorrito, a quien alude tanto la imagen de fumadora como el pie "Con el codo apoyado en la mesa, en la mano alta sostenía un cigarrillo..." (pág. 12), efecto transformativo tan del gusto de Bocquet que aquí, por su función rememorativa e inclusión al final del capítulo, permite superponer los dos tipos de tanguistas que han servido como motor de los acontecimientos en el capítulo II.

La palmera del mediodía

En los capítulos III y IV, el protagonismo de "el pino del septentrion" es compartido por una "obrerilla" (pág. 18), Paloma, en quien queda encarnado el prototipo de la apasionada mujer española: "la palmera del mediodía" de la balada mencionada al inicio de la novela. El narrador es destinatario del relato del profesor y puntualmente lo transmite a los lectores. Alterna esta voz narrativa en el IV capítulo con la del narrador omnisciente, cambio justificado por el prolongado tiempo narrativo, desprovisto de encuentros

entre los personajes masculinos. Se abre el capítulo III (págs. 16-21) con el encuentro sorpresivo, "*pasaron unos días sin que lo viese*" (ibid), entre el noruego y su antiguo cicerone, delante de un "*taller de costura*" (ibid) de la Gran Vía madrileña. Las primeras palabras de Cristián sirven como justificación a su cambio de planes: "*España con todos sus defectos es un país del que no puede irse uno fácilmente*" (ibid). Ellas dan paso a la mención de sus recorridos por Aranjuez, Toledo. El Escorial. La alegría que muestra su rostro hace pensar a su interlocutor: "*-Este ya se ha convencido de que aquí no pueden pedirse ciertas gollerías, y, habiendo apencado con lo único a su alcance, saca toda esa alegría del verdadero motivo de su viaje, dedicándose ya más tranquilo a preparar su obra sobre nosotros*" (ibid).

Sin embargo, pronto revela que la causa de su permanencia en nuestro país no se cifra en el interés por estos viajes sino en la esperanza de ser correspondido por una mujer "*una muchachita que puede acabar por comprenderme. Precisamente estoy esperándola*" (pág. 18). Esta muchachita es una modistilla, única posibilidad, después de estar "*Atento al estudio de las costumbres madrileñas*" (ibid), que se le ofrece para conseguir hacer realidad su sueño; "*su falta de relaciones en los altos círculos sociales, cuyas mujeres serían toda la ilusión de aquel hombre le hizo conformarse con una obrerilla*" (ibid). Breve apunte crítico sobre las costumbres licenciosas de las mujeres de clases altas, narrativamente poco congruente, si tenemos en cuenta que este personaje, aunque extranjero, es ilustre profesor y amigo del Canciller de Oslo, razones que, en buena lógica, se le hubieran abierto fácilmente las puertas de la alta sociedad madrileña. Tal incongruencia la consideramos encaminada a justificar la presencia en el relato de la modistilla pizpireta e ingeniosa tipo recurrente en buen número de novelas galantes, y con idéntico papel al que cumple en **El pino y la palmera**: hacer posible la relación extramatrimonial entre dos personajes pertenecientes a distintas clases sociales, si bien, en esta novelita, el prototipo de señorito tarambana es suplido por el apasionado noruego, al fin de dotarla de cierto aire cosmopolita. La costurera se presenta a los lectores a través de un diálogo de signo castizo que la sitúa en un específico grupo geográfico-social. Sirva como muestra la siguiente cita: "*-Esto es un hablar. No creo que usted venga por derecho, ni tampoco me he fijao en si usted es mi tipo. Pero a la hija de mi madre no la lleva ningún sinvergüenza a parte alguna si no pasa antes por la Vicaría, que como usted parece de fuera y seguramente no lo sabe, pregunte donde está y pa lo que sirve*" (pág. 19).

Transcurre el diálogo de contacto primero con observaciones sobre el matrimonio; por él el noruego siente cierto temor "*en un país donde el divorcio prácticamente no existe, ya que, según todos los días se lee, los divorciados la emprenden a tiros con el antiguo cónyuge*" (pág. 20). Primera alusión a desenlaces trágicos que será retomada en capítulos posteriores. No obstante, el deseo supera al riesgo: "*¡Tengo tantas ganas de que una española me quiera!*" (pág. 20); le propone a la joven vivir juntos o "*si usted se obstina en cosa más grave nos casamos*" (pág. 21). Con el lacónico mensaje impersonal: "*-Se pensará*", emitido por la modistilla, finaliza el capítulo. La incorporación de este nuevo tipo femenino va acompañada del tributo descriptivo correspondiente. Es más breve que los dos anteriores pero comparte con ellos, la

recreación en detalles sensuales; sensualidad que explica la decidida actitud de Cristián:

"Conforme la miraba advertía todo lo bonita que era, con aquellos ojos enormes y el cuerpo lleno de prometedoras sinuosidades. Al través del abrigo entreabierto, insinuábase un seno tan anhelante y mórbido que en la faz de Cristián hasta los lentes llegaron a conmovirse. Esto fué lo que acabó de perderle. Volvió ella a detenerse, conmovida" (pág. 20).

En el capítulo III (páginas 21-29, ilustración en la 23), se advierte polifonía de voces narrativas con enfoque, en ocasiones, impreciso, alternando así la coherencia e intenciones de objetividad mantenidas hasta este momento.

La aclaración con que se inicia: *"Esto fue lo que hablaron Cristián y Paloma, que así se llamaba la costurera"* (pág. 21), enlaza con lo relatado en el anterior capítulo y sirve como guiño al lector para recordarle la existencia de un narrador con doble función: la de paranarrador y la de paranarratoria; a esta doble voz remiten las palabras que dan por terminado el encuentro entre los dos personajes masculinos:

"Y Cristián, viendo abrirse la puerta del establecimiento y un torrente de obreras lanzarse bullicioso a la calle, dió término al informe" (pág. 24).

Continúa, sin embargo, el informe sobre la aventura amorosa con Paloma y en él se intercala una apelación semejante a las citadas. Pese a ella, el relato corre a cargo de un narrador omnisciente neutral, voz que se mantiene hasta el inicio del capítulo siguiente. A lo hablado por los protagonistas del capítulo que nos ocupa sigue una inconcreta referencia temporal: una tarde de invierno a la hora del crepúsculo como inicio de encuentros que, a los dos días, arroja como resultado el noviazgo de la pareja y su asistencia al cine: *"era domingo, Cristian, ya novio de Paloma, consiguió llevarla al cine"* (pág. 21). De nuevo, los deseos del noruego chocan con la decencia de éstas. Su queja da paso a un discurso comparativo entre las españolas: *"Las mujeres no debían negar tan cruelmente los tesoros de su dulzura"* (ibid), y las noruegas, cuyo desinhibido comportamiento queda reflejado: en un entregarse a un hombre que *"les pareciese bien"* (pág. 22); en un tumbarse desnudas en las playas durante el corto verano noruego, o, igualmente desnudas, en andar *"por entre los pinos de las más bucólicas aldeas"* (ibid) y sin que ello afecte a su reputación: *"señoritas de lo mejor, decentísimas, hijas de políticos, de banqueros"* (ibid). Las espontáneas expresiones de Paloma: *"¡Caray con Noruega! ¿Y cómo te has venido?"* (ibid), dan pie a aclaraciones sobre la necesidad de la pasión, posible sólo en España, como efecto de recurrencia del trazado romántico del personaje: *"¿Cuándo vas a ser para mí la encarnación de esta tierra de mis sueños? ¿Cuándo como sus flores y su sol?"* (ibid). Anticipan, a su vez, escenas similares a las descritas para Noruega, compartidas con la española moderna. Este juego de contrastes se prolonga ante la tenaz negativa de la costurera a conceder algo más de besos y *"pellizquitos, donde sea"* (pág. 24) mientras no se formalice la relación. Finaliza con estas consideraciones el informe de Cristián y el cambio de punto de vista al que aludimos se inicia con la siguiente advertencia: *"Cristián hubiese seguido quien sabe hasta cuándo en aquel ritmo lento y desesperante"*

si el azar no decide pronto acelerarlo" (ibid). El *deus ex machina* de la providencia poética queda representado en un tipo de chulo madrileño con gorra, chaqueta entallada, *"apostura retadora y marchosa"* (pág. 25), antiguo novio que *"afeaba a Paloma ciertos proceder"* (ibid). Recriminaciones que, al fin, hacen decidirse a la joven *"sin familia"* (pág. 26), a trasladarse, desde la *"tolerante casa de huéspedes"* (ibid), al pisito alquilado por el noruego *"al final del barrio de Salamanca"* (ibid). Vuelve a presentarse nuestro polifónico y ubicuo narrador, en estos momentos, para transmitirnos la satisfacción de Cristián al ver colmado sus sueños:

"Cuando volví a ver al noruego, éste resplandecía. El chulo no había vuelto a presentarse y él era, según me dijo, uno de los seres más felices de la tierra. Alegre el rincón de su barrio, cómodo el pisito, bella y cariñosa la mujer que le deparó la suerte, ¿qué más podía pedir? Poniendo en orden sus notas, leyendo sus libros, tomando apuntes o simplemente descansando de la labor, sentía siempre, sobre sí, el amor cada vez más fuerte de aquella criatura. ¡Qué acertado estuvo en venir a España! ¡Qué bien había hecho en buscar, como quien busca un tesoro, el amor de una española!" (ibid).

La llegada del buen tiempo (informa el narrador omnisciente) propicia los paseos de la amorosa pareja por el Retiro, la Moncloa, el Pardo, el Parque del Oeste. Los efectos de la explosión vital de la primavera en Cristian dan lugar a escenas atrevidas, (solo sugeridas) en estos lugares vigilados por guardas para salvaguarda de la moral pública. Estos incidentes sirven de pretexto a breves apuntes de época: el riesgo de acabar en *"la comi"* (pág. 27) si son sorprendidos, o la venalidad de los vigilantes a los que el noruego paga su silencio a uno de ellos *"que estaba parao" [...]* Cristián tuvo que darle diez" (pág. 29) duros. Por otra parte, el contacto con la naturaleza permite, el recuerdo del lejano país y el deseo de ver a Paloma *"desnuda bajo el sol"* (pág. 27), a semejanza de las mujeres de la isla sueca de Gotland. En la negativa de la joven aparecen, nuevas referencias de época, expresadas en el estilo vivo tajante y castizo que la caracteriza:

"-Es que los hombres de esos sitios no deben tener sangre. Me pongo yo aquí como dices y hemos dao el mitin. En las piscinas, desde hace algún tiempo, aún se permite el maillot.. Pero como algunas comenzasen a exagerarlo, lee las órdenes del gobierno: nada de maillots sintéticos como no sea en sitios reservados exclusivamente a mujeres. En las playas, casi el traje de baño de las abuelas y una capa desde la caseta hasta la orilla del mar. De modo que déjame en paz." (pág. 28).

Este rasgo idiomático es, precisamente, el elegido para el pie de la segunda ilustración insertada en la página 23: *"-Anda éste ¡Más alto que la torre de la telefónica y con esas gafas que parecen una bicicleta... (pág. 19)"*. Símil hiperbólico de raíces populares que remite (por su función rememorativa) al primer encuentro y a los únicos rasgos físicos utilizados para el trazado del noruego. Subrayan, además, la vivacidad e ingenio de la modistilla, representada en el texto gráfico con los *brazos en jarras*; con gesto

seguro y sonriente, alza su mirada hacia la severa figura masculina: corbata, abrigo, sombrero, bastón y, gafas.

La moderna eva.

Los dos capítulos siguientes quedan signados por un cambio en las costumbres amorosas de la pareja que derivan en la búsqueda de una nueva aventura. Novedad acompañada de la incorporación a escena del último tipo de mujer: la desinhibida moderna. En ellos se observa la polifonía de voces que hemos señalado en el capítulo anterior; puntualmente se producen encuentros entre el narrador y Cristian en pro de la coherencia narrativa, si bien con escasa incidencia en el desarrollo de los acontecimientos.

El capítulo V (págs. 29-35, ilustración en la 31), da cuenta del cambio en las costumbres de la pareja basado en el prototípico esquema: mujer en casa, hombre disfrutando de los días y noches madrileñas, ante la negativa de Paloma a acompañarlo. La inmediata consecuencia de esta nueva forma de vida es el encuentro entre el narrador y el noruego en el cabaret descrito en el capítulo II, donde, para sorpresa del antiguo cicerone, lo halla plenamente aclimatado: vino y juerga en compañía de la Gitana. Por el informe (*"sin abandonar tan dulces ocupaciones, trató de informarme"*) (pág. 30) que su interlocutor transmite sabemos de los celos de la costurera, de su pertinaz resistencia a acompañarlo, de los insultos y recriminaciones que le dispensa cuando vuelve a casa, de cómo ha llegado a sospechar que tan anómala conducta se debe a una reencarnación de *"doña Inés, sedienta también de sacrificio, considerárase rebajada, deshonrada, teniendo que amar a un hombre incapaz de otras conquistas"* (pág. 32) y, en definitiva, de que con este cambio sólo pretende mantener la apasionada relación:

"Tengo que llegar a casa cada vez más tarde, cada vez más cohibido, más receloso, con más polvos sobre las solapas y últimamente hasta con manchas de carmín en los carrillos. ¡Y qué dichoso soy con esto! Paloma me riñe, me insulta, me clava las uñas. Pero me quiere. ¡Si viera usted cómo me quiere! ¡Cómo le gusta que sea así!" (Ibid).

Finaliza el informe haciendo referencia a lo que falta aún para que la felicidad sea completa *"-Que Paloma me encuentre un día con alguna [...] Una mujer honrada, sería indiscutiblemente lo que llenase las aspiraciones de Paloma. Una amiga suya, el ideal"* (pág. 33).

Es el narrador omnisciente el encargado de presentar esta cuarta aventura, cuya protagonista no será una amiga, sino *"una vecinita de la casa"* (ibid) incorporada a escena a través de pinceladas descriptivas destinadas a destacar aspectos sensuales comunes a las anteriores descripciones: *"remangados los brazos, entreabierta la blusa sobre el pecho y una canción de amores y nostalgias temblándole siempre entre los labios bonitos"* (ibid). Responden estas apreciaciones a lo observado por Cristián, mientras la vecinita colocaba la jaula de un canario y tendía la ropa; aspectos sensuales y domésticos poco adecuados al trazado de este personaje por su notoria diferencia con las otras protagonistas. Diferencia, evidenciada en las líneas

siguientes destinadas a completar su prosopografía:

"Era rubia, de un rubio cenizoso, extraño en aquella tierra y que le recordó las mujeres de su patria. Recortados los pelos, caíanle sobre la frente hasta los ojos, dándole cierta apariencia de perrilla griffona. Alta debía serlo bastante, a juzgar por la esbeltez del busto" (pág. 34),

y confirmada con otro descubrimiento esa misma noche. A través de sutiles visillos el sorprendido observador, *"se le paralizaron de asombro las gafas"* (ibid), contempla durante casi una hora lentos movimientos de despojo de prendas con final de desnudo:

"Y velada por los visillos, ligeramente esfumada por la lejanía, un momento apareció ante Cristián sin camisa siquiera, en esa actitud de ciertas estatuas que inclinan el busto para levantar algo del suelo" (pág. 35).

Las exclamaciones, en solitario, que cierran el capítulo subrayan inequívocamente tales diferencias: *"- Y Paloma asombrada cuando me oía hablar de las mujeres de Gotland! ¡Si llega a ver esto!"* (ibid). En cuanto a la ilustración insertada en este capítulo V, se sitúa (digamos estratégicamente) antes de estas imágenes galantes. Su función es meramente rememorativa: retoma el momento en que el noruego da un billete al guarda, según indica el pie: *"Cristián tuvo que darle diez. (Pág. 29)"* (pág. 31). Diríase que la representación de estas dos severas figuras varoniles va encaminada a contrarrestar los atrevimientos (para **La Novela de una Hora**) galantes del texto narrativo.

En el capítulo VI (págs. 36-44 con ilustración en la 39) se completa la presentación de la Eva moderna incorporada a escena en el precedente. Las diferencias que en él observamos servían como contrafigura los tres prototipos de españolas (las dos tanguistas y la modistilla), se amplían ahora con otros rasgos que inciden en el *carácter moderno* de la nueva protagonista.

El primer indicio de modernidad queda representado por su afición a los deportes, asociados a automóvil esquís e indumentaria adecuada para la práctica del deporte: pantalón y *"pull-over"* (pág. 56). Imagen dinámica que hace suponer a Cristián que pudiera tratarse de *"una noruega de verdad"* (ibid). La joven, sin embargo, se confiesa española y de Madrid, en el primer diálogo convencional (en el ascensor) mantenido con el noruego y justifica su indumentaria por la afición que tiene a los deportes: *"Es que me gusta el sport muchísimo "* (pág. 27). Cumplimentado este rasgo, frecuente en la configuración del prototipo de mujer moderna (recuérdese la Condesa de Salaverría). Se atiende a otro : su carácter caprichoso con propensión al lujo. La encargada de transmitirlo es la españolísima Paloma, quien advierte al noruego: *"estás aviado. No piensa más que en lujos y en encontrar un panolis que se los paguen" (sic)"* (pág. 38). Advertencia que tranquiliza a Cristián, después de las visiones nocturnas a través de los visillos, porque constata que *"No se trataba de una profesional, sino de una señorita, una muchacha decente, la flor femenina que faltaba a su corona"* (ibid). Metafóricas expresiones con las que se anuncia el inicio de la nueva conquista. En ella se ponen en funcionamiento las desinhibiciones anunciadas en las imágenes

nocturnas a través de los visillos y su primera evidencia táctil tiene lugar en el interior de un automóvil camino de los conocidos (para escenas galantes) gabinetes de la Bombilla¹⁶. Propicio escenario donde

"A pesar de lo sórdido del gabinete, Cristián fue feliz. La Isi, haciendo honor a su nombre casi de diosa, sólo le negó lo que allí en modo alguno podía ser, tan brillante y claro el cristal sin contras ni cortinas que desde mitad de la puerta dominaba el recinto. Virtualmente era ya suya, toda suya, sin embargo. Ella misma acabó suspirando por un sitio que no tuviera cristales en la puerta" (pág. 41).

Una nueva presencia del narrador-guía recuerda que el relato de los anteriores acontecimientos responde a lo oído: *"Esto me lo contaba por la noche en el "cabaret", solos los dos ante una mesa tranquila, sin la gitana ni tanguista alguna"* (pág. 42). Pronto la tranquilidad se ve alterada por un violento incidente: una costurera celosa ha apuñalado a la Gitana, crimen fallido, por fortuna, para la apasionada asesina que *"lloraba amargamente"* (pág. 43). Este espectáculo hace exclamar al narrador-personaje:

"¡Qué escena para él! ¡Qué capítulo para su obra! ¡Aún había España! ¡Una mujer de la calle, vistiéndose de tanguista para no infundir sospechas y viniendo a un "cabaret" de lujo para matar por amor, con una navaja que seguramente se sacó de la liga! ¡Aún había España, aún! Cristián me miró preocupado" (ibid).

Mirada de preocupación causada por el paralelismo con su propia vida, pues considera que Paloma puede actuar de igual manera; anticipo de un final trágico que no habrá de producirse, según apuntamos en el resumen. De esta escena violenta se pasa, sin transición, a la tarde siguiente. El escenario del encuentro, un café en donde Cristian interroga al amigo sobre algún lugar en el campo, lejos de guardas o de ojos vigilantes de los parroquianos de los merenderos. No es el narrador, sino *"un señor sacerdote"* (pág. 44) que leía el periódico en la mesa de al lado quien le indica el lugar, *"un pueblecillo de la ribera del Jarama"* (ibid), y la persona a quien dirigirse: *"pregunte por la casa de Tomás"*. (Ibid). Información concisa y sorpresiva poco acorde con el proyecto de moralización de las costumbres, emprendido por **Editores Reunidos** a través de **La Novela de una Hora**.

Bocquet en la cuarta ilustración, insertada en este capítulo VI (pág. 39), utiliza el símbolo por antonomasia de la vida moderna, el automóvil, para la representación gráfica de la joven atípicamente española. El dibujo recoge a una pareja en actitud amorosa y en el interior de un coche. Su función es anticipativa y el pie *"-Le parece que vayamos a la Bombilla? (pág. 41)"* alude, inequívocamente, a una aventura galante.

España, otra Noruega.

En los dos últimos capítulos asistimos al desarrollo de *las expansiones amorosas* anunciadas en el anterior y a sus repercusiones en los tres personajes que se han mantenido como protagonistas de los

acontecimientos: la costurera, Cristian y la joven moderna. El desenlace, carente de efectos trágicos, bien distinto al esperado por el extranjero culmina su definitivo desengaño sobre España a la que identifica con Noruega.

Se inicia el capítulo VII (págs. 44-51, ilustración en la 47) con el arreglo de Cristian, furiosamente observado por Paloma. La excusa, poco creíble, de que tanto esmero, tiene el exclusivo propósito de pasar un día de campo con los amigos, da lugar a una escena de coloquiales recriminaciones ("*con quien vas a pasarla es con el pingo ese de la vecinita [...] A mi norueguito no me lo roba ningún pingo desorejado [...] Sería de ver que de la hija de mi madre se riese esa señoritinga y el noruego que se encontró en una almoneda del Rastro*" -págs. 45-46-) acompañada de gestos para retenerlo: "*Abrazada a él se lo decía besándole, pegando el cuerpo al suyo deseosa de atraerlo con aquella ardiente oleada de sensación y ternura*". (pág. 45). No lo consigue, ya que el noruego sólo está atento a la cita "*la Isi*". La tragedia parece estar servida. Sus reflexiones, en el coche que los traslada al apacible lugar indicado por el "*señor sacerdote*", inciden en este posible desenlace trágico

"-¡Curiosas-meditó- estas españolas! Exigen para amante un seductor de mujeres, lanzan al menos donjuanesco a toda suerte de aventuras, y cuando se enteran de que sus deseos son verdad y sólo ocurre lo que querían, se ponen furiosas y empalman la navaja. ¡Extraordinarias, extraordinarias verdaderamente!

Receloso de todas ya, clavó en la Isi los lentes escrutadores.

¡-¿Será así ésta también con todo su aspecto europeo y razonable?" (pág. 46).

Cumplida la presentación de personajes y la relación entre ellos, el protagonismo recae ahora en el paisaje extramuros de Madrid. Se condensan en estas páginas, descripciones paisajísticas de las que carecen los capítulos de escenario madrileño; prolongadas efusiones líricas, justificadas narrativamente por la semejanza entre los lugares por donde pasan y los de Noruega:

"Con cierta vaga y dulce nostalgia de la tierra nativa, se le ocurrió el sibarítico goce de respirar un día en medio de la reseca tierra castellana el perfume balsámico de los pinos, los árboles de su patria, casi iguales a aquellos de allí. Y el río no estaba turbio y tal vez los reflejase sobre la tranquila superficie, creando otro bosque más amable todavía en su indecisión de ensueño." (pág. 49).

Melancólico ensueño que desemboca en un baño, al atardecer, de la impulsiva y desinhibida joven: "*Con coquetería sutil metióse entre los pinos a desnudarse y sólo se mostró ya completamente sin velos Cristian sintió los ojos húmedos de ternura. Aquella visión, lejos de exaltarle, le apaciguaba. Cada vez más nostálgico a los recuerdos de la actitud de respeto ante el desnudo femenino por parte de sus compatriotas, agradeció a la Isi su desnudez como un regalo delicadísimo*". (pág. 50).

El ensueño de la idílica escena se ve alterado por el miedo al violento desenlace con que Paloma

lo amenazara, recordado tras la diabólica exclamación de la joven: "*¡Mira que si ahora apareciese tu mujer!*" (ibid). Pero, una vez más, el miedo a la muerte, a la navaja homicida de esa "*¡Española de verdad! ¡Mujer verdaderamente de fuego!*" (pág. 51) no lo detiene en sus planes, por el contrario los prolonga y complica.

La ilustración rememorativa insertada en este capítulo, (pág. 47), retoma la imagen del cuidadoso acicalamiento de Cristián, al fondo de la escena una figura femenina estilizada, brazos cruzados y gesto amenazante e inquisitivo reforzado por el pie "*-A dónde vas? (pág. 44)*".

El VIII y último capítulo (págs. 51-56) atiende, en primer término, a la complicación de los acontecimientos, ante el ruego de la joven de quedarse hasta el día siguiente en el paradisíaco lugar. Sobre el noruego sobrevuela el fantasma de la tragedia "*Cristian limitóse a pedir a los cielos que pusiese tiento en la mano de Paloma. Del navajazo, que fuera que fuera su dialéctica, no había quien lo librara*" (págs. 51-52). Pese a ello, se pliega gustoso a los requerimientos de Isi: noche en casa de Tomás y baño de la pareja a la mañana siguiente, con exposición al sol de sus cuerpos desnudos sobre la hierba. El peligro los acecha: son observados por unos chiquillos del pueblo desde lejos y Cristian disipa los temores de la joven a ser lapidados aludiendo a las costumbres naturistas de la época:

"-¡Qué va! Si fuese hace algunos años, no diría que no. Pero ahora están acostumbrados. Todos los domingos vienen por aquí esos jóvenes de los grupos de salud y cultura, que se bañan poco más o menos como nosotros" (pág. 52).

De nuevo, la percepción del noruego es contraria a la realidad española, encarnada en un lugareño: "*Salvo el anacronismo de los lentes, eran la estampa de Adán y Eva después del pecado. El ángel, en la figura de un hombretón que por su mayor autoridad entre ellos se destacó de otros dos, los arrojó también del Paraíso con palabras terribles.*

-¡A vestirse ahora mismo, so indecentes, que esto no es Biarritz ni San Sebastián y ya estamos hartos!" (pág. 53).

Cuadro de expulsión del paraíso al modo bíblico que acaba en encarcelamiento, sólo del varón, puesto que "*aquí no tenemos cárcel para mujeres*" (ibid).

A partir de este hecho, se inicia el desenlace y para complimentarlo y justificar los acontecimientos relatados vuelve a aparecer el narrador personaje. "*Con una tarjeta de Cristián vino a verme, contándome llorosa la aventura. Yo fui al pueblo sin conseguir nada. Para sacarlo de la cárcel hubo que hacer intervenir a la legación noruega*" (Ibid).

Han transcurrido dos días desde su salida de casa y nuestro piadoso narrador lo acompaña a casa para protegerlo de la violenta ira de Paloma. Sin embargo, como apuntamos en el resumen, la mujer española "*todo fuego*" (ibid) se había limitado a desmantelar la casa. El completo informe de la portera sobre las pesquisas por comisarías y legación noruega de "*La señorita*" (pág. 54) y su inmediata marcha a bordo

de un carro con los enseres de la casa y en compañía de *"aquel joven que una noche estuvo ahí a la puerta hablando con el señor y al que creo que el señor dió dinero"* (ibid), se convierte en puñal metafórico sustitutivo de las trágicas navajas *"la torpe señora acabó de clavarle el puñal"* (ibid) aclara el narrador. Con él y con la evidencia del carácter eminentemente práctico ¹⁷ de la supuestamente apasionada mujer española se instala definitivamente en la realidad de un país al que sus lecturas y vivencias en el tiempo transcurrido en él le habían hecho considerarlo como pasional y romántico. Tal evidencia lo determina a continuar su viaje para completar, exclusivamente, las notas que habrán de servirle para escribir su libro sobre *"un país ni tan extraño, ni tan absurdo como fuera de él creemos"* (pág. 55). Donde el amor, declara a su guía madrileño, *"era un vino y bien estaba un trago. Si uno se excedía acababa por hacerle mal"* (págs. 54-55). Todo ello aparecerá reflejado en el libro pocos meses más tarde publicado; el fragmento traducido al narrador por su amigo Pompey sirva como resumen de la idea sobre la romántica y diferente España:

"España, para nosotros, como cualquier país del mundo donde haya algo más que paisaje, donde el hombre viva con su alma y con sus pasiones, es sencillamente otra Noruega. He visto nieve en sus montañas, pinos en sus estepas, fiordos como los nuestros en algunas de las costas de Galicia, mucha lluvia en invierno, días completamente brumosos, mujeres en las islas Baleares y hasta en Castilla que, como en Gotland, se entregaban desnudas a la delicia no frecuente del baño de luz. ¿El amor? Más de acuerdo con la novela picaresca que con otra cualquiera de las referencias clásicas. Eso de que las mujeres llevan aún navaja en la liga, es un mito. Puede que la saquen en algún cabaret para atracción de forasteros. En su casa, las españolas, por mucho que digan, ya no matan a nadie"(pág. 55).

10.2.3. Una novela galante.

Por lo expuesto hasta ahora creemos suficientemente justificado el marbete que hemos elegido para clasificar a **El pino y la palmera**; novel aerótico-galante, que se mantiene, en los llamados límites del buen gusto: algunas escenas de desnudo, pero siempre enmarcadas en un tono entre lo lírico-natural, y ausencia absoluta de escenas de alcoba. Pese a estas conscientes limitaciones, esta novelita de Francisco Camba en el contexto de las publicadas en **La Novela de una Hora** resulta *atrevida* y no sólo por estas escenas galantes, incluidas las del *"Cabaret de lujo"*, sino, fundamentalmente, por las *costumbres amorosas* que en ella se plantean. Todas quedan fuera de las relaciones conyugales, socialmente aceptadas por la moral tradicional y en ningún momento pesan sobre ninguna de ellas discursos propios de moralista severo. La naturalidad de lo habitual es el ingrediente básico y común a todas, justificadas narrativamente por el eje vertebrador de oposición de tipos femeninos, esencial sustento de la trama novelesca. Ciertamente es, que se trata de estereotipos abundantes en las colecciones de los años diez y veinte; la novedad radica en haber retomado este modelo ya periclitado poco adecuado al proyecto ideológico de **Editores Reunidos**. De otra parte,

aunque el escenario predominante (Madrid) resulta ser el habitual en las novelitas de quiosco, la incorporación, a este espacio trazado de forma realista y concreta de un protagonista extranjero, le confiere cierto aire de moderno cosmopolitismo, por el continuado contrapunto entre las costumbres observadas y las nativas. Consigue de este modo Francisco Camba reunir en esta novelita sus dos facetas novelescas: la costumbrista de sus primeras novelas (aunque los ambientes galaicos son trasladados a los madrileños) y la cosmopolita, menos apreciada por sus coetáneos¹⁸ que aquella. Simbiosis ceñida a los preceptos de coherencia narrativa y cuyo resultado conjunto es el de una novela breve, si no maestra, sí adecuada a los imprescindibles requisitos que su extensión exige. Hemos de recordar, no obstante, la vacilación en el uso de voces narrativas indicadora de escasa práctica en el relato en primera persona. Comparte este punto de vista narrativo con uno de sus predecesores en **La Novela de una Hora**, Jardiel Poncela¹⁹, si bien en su manejo demuestra el novelista gallego menor pericia.

Terminaremos recordando un rasgo de estilo novedoso en la serie que estudiamos: el fluido uso del diálogo y, sobre todo, de la lengua coloquial-vulgar como eficaz medio de configuración de caracteres, en todo momento adecuado a las situaciones y al decoro de los personajes.

NOTAS

1. Corresponde la cita a Rafael Cansinos-Asséns, **La novela de un literato**,¹ Madrid, Alianza tres, 1982, pág. 173. Del anarquismo aristocrático de Julio Camba y del sentido práctico de los dos hermanos gallegos se ocupa en las páginas 172-174. Emilio Carrere (autor del capítulo noveno de **Cien por Cien**, publicado en el número precedente de **La Novela de una Hora**) en su apunte impresionista sobre la tertulia del **Fornos** presenta conjuntamente a los dos Camba: "*Más lejos los hermanos Camba, con largas melenas bajo las haldas de sus chapeos*" (Cfr. Antonio Espina, **Las tertulias de Madrid**, Madrid, Alianza tres, 1995, pág. 239).

2. Estas noticias sobre su vida, andanzas y proyección literaria las hemos tomado del prólogo a **La Garra invisible**, "*La Novela Mundial*", 19 de mayo, 1927, nº 62. Titulado **FRANCISCO CAMBA**, se abren estas tres páginas, de nuevo, con alusión a su hermano: "*como su hermano Julio, el ilustre humorista, Francisco Camba nació en Villanueva de Arosa*". Los datos sobre su actividad periodística y viajes a América no aparecen fechados.

3. Corresponde este esbozo a Nicolás González Ruiz, **La Literatura Española**, Madrid, Pegaso, 1943, pág. 145. A lo citado añade: "*Es Francisco Camba, hermano de Julio, nuestro humorista casi solitario*" (Ibid). Se completa el apunte con referencia a sus dotes irregulares con novelista, a la cita de "*El pecado de San Jesusito, la valoración de Madridgrado especie de crónica novelada, que es lo más afortunada que ha producido*" (Ibid, págs. 145-146) y da cuenta inicio de sus **Episodios Contemporáneos**.

4. El protagonista de **La Novela Mundial** (op. cit) hace coincidir este regreso con la entrega "*a las prensas*" de **El amigo Chirel** por lo que podría fecharse hacia 1918. La supuesta edición bonaerense de **Los Nietos de Ícaro** es inencontrable. La primera edición española de esta novela es

la publicada por Perlao Páez y Cía. en 1911.

5. Concha Espina, única colaboradora de **La Novela de una Hora**, fue también distinguida con este galardón (Cfr. nuestro la página 554 del apartado que le hemos dedicado).

6. Nuevas coincidencias, quedó anotado (Cfr. las páginas que hemos dedicado a W. Fernández Flórez y Pedro Mata) cómo el premio del Círculo de Bellas Artes de 1917 fue compartido con otros dos colaboradores de **La Novela de una Hora**; W. Fernández Flórez y Pedro Mata y del jurado, que lo otorgara, formaba parte la novelista santanderina. Carecemos de datos que permitan justificar los cinco años que median entre la concesión del premio a **El pecado de San Jesusito** y su primera edición en Renacimiento (1923). En el prólogo citado de **La Novela Mundial** se consigna lo siguiente: "*Con El pecado de San Jesusito, novela corta que más tarde adquiere proporciones mayores, obtiene el premio en un concurso convocado por el Círculo de Bellas Artes, en el que también triunfan Antonio de Olmet y García Sanchíz...*". Quizá en esta conversión de relato breve en extenso pudiese cifrarse la diferencia de fechas apuntadas. Con todo tanto este dato como los referidos a los copartícipes del premio han de ser tomados con cautela. Obsérvese la disparidad entre los citados por el prologuista (Antón de Omet y García Sanchíz) y los que hemos considerado sus compañeros en este premio, atendiendo a otras fuentes. De ellas dimos cuenta en páginas anteriores.

7. Esta simultaneidad en los dos premios, unida a la referencia temporal del inicio en su *reconocimiento* sólo tres años antes (es decir, 1922) confirman tanto el orden de recepción de los premios conseguidos, como su importancia para acercarse a la fama. Fue el primero el del Círculo de Bellas Artes, el segundo y definitivo el de la Academia.

8. Vid. Prólogo citado, pág. 5.

9. Ibid. Sin ser desdeñable este número de ejemplares editados, está muy por debajo de los que alcanzaron, por ejemplo, algunas novelas de Pedro Mata.

10. Op. cit. pág. 6.

11. Ibid.

12. Así son anunciadas tanto en el prólogo citado de **La Novela Mundial** (1927) como en el anuncio de **Obras de Francisco Camba**, insertado en la contraportada de **La noche mil y dos** publicada en "*El libro para todos*" (1930). Los tres años transcurridos entre estas dos fuentes informativas indican el paro, en cuanto a ediciones, de sus novelas más favorablemente acogidas por el público. Similar estancamiento editorial se observa en sus otras novelas: **Los nietos de Ícaro** y **El amigo Chirel** se mantienen en una segunda edición y **El pecado de San Jesusito** en una tercera.

13. Sus últimas novelas anteriores a 1936: **Crimen de mujer** y **Machicha Monroy**, las data Eugenio García de Nora (**La novela española contemporánea**, I, Madrid, Gredos, 1970²) en 1930. No aparecen anunciadas en el catálogo de Obras de Francisco Camba insertado en la reedición de **La noche mil dos** (CIAP, 1930), donde las últimas reseñadas son: **Una morena y una rubia** y, en prensa, **A la sombra**. Pudiera tratarse de la publicada bajo el título **Crimen de mujer**. Lo que sí parece cierto es el vacío desde estas novelas hasta **Madridgrado** (1940). Seguirán a ésta en la posguerra **Fernando Villamil** (1944) y las dos series de **Episodios Contemporáneos**. En la época de la primera serie, "*verano de 1940*" se sitúa la silueta trazada por José Alfonso y de ella, además de la anécdota, de su crítica "*como negro*" sobre **Madridgrado** publicada en **El Alcázar** con la firma de Bonmatí, se nos presenta a F. Camba como tertuliano del café Castilla: "*Tenía excelente fondo y era un amigo y un compañero muy apreciado. Aireaba cierta fama por dos novelas publicadas en su juventud: "El pecado de San Jesusito" y "Una morena y una rubia". Era un ameno escritor realista*

sin grandes complicaciones psicológicas" (*Siluetas Literarias*, "Paco Camba", Valencia, Prometeo, 1967, pág. 61).

14. La firma de Bocquet aparece en los dos primeros números (Palacio Valdés y W. Fernández Flórez) en el quinto (Concha Espina) y en el séptimo (Jardiel Poncela). Este número diez será el último ilustrado por este dibujante.

15. Obsérvese, en este sentido, la total ausencia de estas descripciones en las novelas de Insúa y de Zamacois, por acudir a dos ejemplos de novelistas conceptuados como galantes. Indicio estos, por una parte de su evolución estética, pero, también, del proyecto de moralización de costumbres emprendido por **Editores Reunidos** y del que hemos proporcionado reiteradas muestras.

16. Recuérdese que Tomás Borrás, autor del capítulo III de **Cien por Cien** conduce a los personajes de la **Novela Multiplicada** hacia este merendero de las afueras de Madrid y, que en sus reservados se produce una parodia de las escenas galantes propias de los novelistas, de segunda fila, de costumbres madrileñas.

17. El aspecto calculador con que al final se presenta a la apasionada Paloma recuerda a Adelaida de Armentón, protagonista de **El pecado de San Jesusito** y a su tía la Laberca. En el comentario elogioso dedicado a esta novela por Cansinos-Asséns (*La nueva Literatura IV. Evolución de la novela*, Madrid, Páez, 1927) señala: "*esas volvoretas, al parecer tan locas, no son sino muy prudentes y van siempre buscando el mejor arrimo, sin que la luz del verdadero amor las ciegue*" (op. cit. pág. 126).

18. Cfr. Los comentarios de Cansinos-Asséns, op. cit. páginas 115-138.

19. Cfr. Nuestro apartado V. 7.2.2.

11.1. JOSÉ MARÍA PEMÁN.

El autor destinado a cubrir el undécimo número de **La Novela de una Hora**, José María Pemán (Cádiz 1897¹-1981) de haber continuado el reclamo de contracubierta hubiese sido anunciado como "*el joven y ya célebre escritor que tan clamorosos éxitos ha alcanzado en el teatro*", palabras con que fuera presentado Enrique Jardiel Poncela, primero de los *jóvenes autores* incorporado al catálogo de nuestra revista. Hacemos esta observación no tanto por la edad del escritor gaditano (treinta y nueve años en el momento de la publicación de **El vuelo inmóvil**, mas comparativamente joven, habida cuenta de la edad de sus predecesores), cuanto por el hecho de que su popularidad, por estas fechas (15 de mayo de 1936), le vino dada por la controvertida representación de **El Divino Impaciente** (1933). Coinciden Juan Chabás y Nicolás González Ruiz en la apreciación de cómo en el éxito de este drama intervinieron factores extraliterarios, en tanto que su estreno formaba parte de una campaña contra la disolución (dictada por el primer gobierno de la Segunda República en enero de 1932) de la Compañía de Jesús²; éxito por el que tras "*mil representaciones obtuvo el Premio Cortina de la Real Academia Española*"³. Esta campaña vino precedida y apoyada por la revista **Acción Española** ⁴ que, desde el 16 de diciembre de 1931, se propusiera aglutinar a los intelectuales de signo católico-derechista, dispuestos a la defensa de los "*altos ideales nacionales*"⁵, a la "*restauración de las esencias de la España tradicional*" ⁶. En ella tomó parte activa el afamado dramaturgo como colaborador y Presidente de la revista. Entramado, en fin, de directísimas interrelaciones a las que hemos de añadir el premio Mariano de Cavia, otorgado por **ABC** en 1935, por su artículo "*Nieve en Cádiz*" publicado en este periódico. Así, en algo más de un lustro, aquel "*cierto señor Pemán*", con que la crítica recibiera sus primeros libros de poesía, novelas y cuentos anteriores a 1930⁷, se va abriendo rápido paso hacia el mundo de los consagrados. Camino iniciado con **El hecho y la idea de la Unión patriótica**, (1929) que habría de desembocar en su elección como miembro de número de la Real Academia Española en 1936⁸. Este es el bagaje con el que se incorpora a **La Novela de una Hora** un escritor, sin demasiada trayectoria novelesca y con, escasísimas colaboraciones en las colecciones populares que la precedieron; ausencias, ambas, que hacen aún más sintomática su presencia en el catálogo de **Editores Reunidos**. Apuntemos, brevemente, a fin de matizar estas aseveraciones, que desde 1927 a 1933 cuenta en su haber novelístico con sólo dos títulos: **Romance del fantasma y doña Juanita** y **De Madrid a Oviedo pasando por las Azores**, publicados, respectivamente, en los mencionados años; de la misma manera, sus cuentos y relatos breves son escasos y, lo más significativo, sólo dos de ellos preceden a **El vuelo inmóvil** en colecciones de quiosco. Se trata de los editados en **La Novela Hispanoamericana**, revista valenciana de efímera existencia con un catálogo de 25 números entre los años 1927-1928. Por otra parte la elección de **Editores Reunidos** tampoco pudo cifrarse en sus granadas colaboraciones periodísticas (al modo de Bueno) o de su renombre en otros medios populares como el cine (caso de Jardiel Poncela).

Todo ello, en suma, incide inequívocamente, en el hecho de que su participación en **La Novela de Una Hora** estuvo mediatizada por claras razones de propaganda ideológico-política, al socaire del éxito alcanzado con **El Divino Impaciente** y corroborado⁹ por **Cuando las Cortes de Cádiz** (1934). Recuérdese, además, que en estos años, cuando *"la política lo invade todo y el escritor se ve reforzado a adoptar una postura ante ella"*¹⁰; la de Pemán es de claro compromiso con las derechas. Prueba de ello se nos ofrece, entre otros, en tres testimonios significativos: el primero en palabras de Valle-Inclán con motivo de una entrevista realizada por colaboradores de **Luz**, relativa a la campaña emprendida por esta revista *"contra los monumentos mediocres de Madrid"*¹¹. Al ser preguntado (enero de 1934) sobre el monumento a los Quintero, responde *"lo encuentro divino [...] está hecho a la medida de los hermanos Quintero [...] Creo que es un error que Luz toque este asunto, porque [...] todo esto"*¹² *terminará con una sesión patriótica en las Cortes, en que los agravios, capitaneados por Goicochea, Pemán y Primo de Rivera, que son los tres tipos más cursis de España pedirán a los poderes públicos un acto de desagravio..."*.

El segundo corresponde al comentario de la revista **Noroeste** (primavera de 1935) como motivo de un mitin celebrado en Zaragoza en el que intervino Pemán: *"Lo más poético que el autor de Cuando las Cortes de Cádiz dijo en el mitin referido, fue esto: "Que si ayer la Virgen no quería ser francesa, menos quiere ser ahora separatista ni judía"*¹³. El tercero, recogido por Cansinos-Asséns¹⁴, tanto más significativo por tratarse del juicio de Concha Espina sobre el significado político del esteticismo católico. El marco, la tertulia de los viernes en su casa; las obras de referencia: **El divino Impaciente** y **Dios a la vista**, folletón, el último, publicado en el **Sol** firmado por Ortega y Gasset. Su comentario irónico sobre el fervor religioso, que se ha despertado en los escritores se cierra cerrado con la valoración siguiente: *"En el fondo ése es un movimiento político... El "¡Viva Cristo-rey!" es un "¡Muera la República!"*¹⁵. Clima, en fin, de agitación de todo signo, en el que el dramaturgo, periodista y orador gaditano desempeñó un papel protagonista, determinante en último término, de su efectiva participación en **La Novela de Una Hora**: donde desde la ficción novelada de **El Vuelo inmovil**, según lo comprobaremos más adelante, se transmite su opción ideológica. Se configura así, de forma explícita, el discurso proyectado por **Editores Reunidos**, hasta este momento tan sólo transmitido de forma implícita y en determinados colaboradores (Bueno, Salaverría y, en parte, Insúa y Concha Espina).

Indiquemos, para concluir este breve esbozo, en la repercusión que la guerra civil y posterior dictadura tuvieron en la trayectoria creativa de Pemán. Su fiel adscripción al alzamiento y su permanencia en España tras la contienda (también su edad) coadyuvaron al incremento de su obra y popularidad, a diferencia de buena parte de los autores que le precedieron y seguirán en la aventura de **La Novela de una Hora**. Con el paso de los años, se instaló en una especie de liberalismo al *"abandonar su anterior postura de exaltación patriótica a ultranza e introducir el buen sentido, la normalidad, la ironía de los ilustrados"*

¹⁶. Apreciaciones de Gonzalo Torrente Ballester que, a la postre, explican cómo, pese a sus profundas convicciones monárquicas, el régimen de Franco "*lo cultivó como una orquídea*".¹⁷ En consonancia, en fin, con este reconocimiento popular y oficial será el encargado de abrir una de las colecciones de novelas breves de la posguerra, heredera del modelo Zamacois: **La Novela del Sábado** (1953) inicia la serie con **Luisa, el profesor y yo** ¹⁸, relato inédito de José María Pemán, anunciado como orador, dramaturgo y "*durante algún tiempo presidente de la Real Academia de la Lengua*"¹⁹.

11.2. EL VUELO INMÓVIL.

El número once de **La Novela de una Hora** (15 de mayo de 1936) presenta a sus lectores **El vuelo inmóvil**, relato inédito de José María Pemán. Las características del volumen, en su conjunto, son semejantes a las observadas para el publicado en noveno lugar (**El Secreto de la Abuela** de Insúa), ya que la escasa extensión de la novelita, 49 páginas (de la 3 a la 51, incluidas las cinco habituales ilustraciones interiores) implican irregularidades que afectan a la distribución espacial de **Cien por Cien**. Las últimas páginas incluyen el **capítulo XI** (págs. 52-62) a cargo de Roberto Molina (la única colaboración suya para la colección), más el inicio del **XII** (págs. 62-64) obra de Ramón Martínez de la Riva (no anunciado en nómina de colaboradores, ni en el reclamo de obras *en prensa*) a quien, casi tres meses más tarde (7 de agosto de 1936), le será publicado un inédito en el último número de nuestra revista. Esta anomalía en la distribución de capítulos de la **Novela Multiplicada** hubiera podido subsanarse fácilmente, bastaba sólo con haber incorporado dos planchas de propaganda editorial; pero, por razones no advertidas, sucede que tanto en este número, como en los cuatro siguientes, desaparecen estas páginas finales de publicidad editora.²⁰ A semejanza, asimismo, de otros números **El vuelo inmóvil** no va precedido de páginas de presentación, ni de reclamo específico sobre autor y obra; aquéllas resultan innecesarias, dada la fama alcanzada de Pemán en los años inmediatamente anteriores (lo hemos indicado en el apartado anterior) a los de publicación en este relato; éste viene condicionado por un cambio en el diseño editorial de la revista al quedar sustituido el anuncio de contracubierta por el de "*Primeros Volúmenes*", cambio que vimos se produjo desde el número nueve. Así pues, autor y título, en el caso que nos ocupa, han sido anunciados a los seguidores de **La Novela de una Hora** sólo en los dos números precedentes, no obstante, el nombre de "*José María Pemán*" queda asociado a la revista desde sus inicios, al ser incluido tanto en la nómina de "*Colaboradores*" como en el listado de "*En preparación obras de...*".

11.2.1. La muerte juega a parecer vida.

Con ligeras variantes hemos tomado para el epígrafe resumen del argumento una expresión utilizada casi llegado el final de la novelita: "*La Muerte que juega a parecer viva*" (pág. 50), puesto que en torno a la sublimación de la muerte, transformada en apariencia de vida en el movimiento estático de aves y en

La novela de
UNA HORA XI XII I
X IX V II
III

JOSE M^A PEMAN //

EL VUELO INMOVIL



Cubierta correspondiente al nº 11, 15 de mayo, 1936.

la pervivencia del ideal recuerdo de la amada difunta, se articula el relato.

Es su protagonista, Héctor Vinuesa, *taxidermista* volcado en la tarea (considerada como arte) de conseguir con técnicas modernas que las aves muertas asemejen, pese a su inmovilidad, el vuelo, la disposición de las alas, la expresión de los ojos que le eran propios cuando tenían vida (de aquí el título de la novelita). La existencia del taxidermista, por la plena dedicación de su arte, está llena de renunciaciones: vive solo (su única compañía es una criada), no conoce el amor, ni las distracciones propias de la juventud, pues habrían alterado una maestría creadora, alcanzada a sus treinta y ocho años gracias a su propia intuición y esfuerzo: "*Sus padres no pudieron costearle totalmente la carrera de Ciencias*" (pág. 4), y su maestro en el arte de la taxidermia era tan solo "*un viejo prácticón de la antigua escuela*" (ibid). Metódico transcurrir de los días, interrumpido por una apelación a deberes ciudadanos: una carta lo insta a incorporarse, como adjunto, en una mesa electoral con motivo de las elecciones a diputados. Obligado contacto con la vida cívica, que dará lugar a informaciones de época sobre componentes de la mesa, electores, opciones políticas y cuyo desenlace parcial supone el encuentro con una votante poco común que alterará, a partir de este momento, las domésticas costumbres del tímido y gris taxidermista. Su timidez y la desconfianza en su físico poco atractivo lo determinan a establecer, en un principio, una relación sólo epistolar con la moderna joven "*llena de vida y movilidad*" (pág. 17) (obsérvese el contraste con la *materia prima* de su trabajo) que conociera en el día de elecciones y de quien conserva una fotografía despegada de su pasaporte en el momento de votar. Por su cargo de adjunto conoce el nombre: Laura Flores y su domicilio: Amor de Dios, catorce; descubrimiento al que añade la compra de "*Poesías selectas*" (pág. 30) de Petrarca a "*un vendedor ambulante que estaba recogiendo su carrito de libros viejos*" (Ibid)²¹. El reencuentro con Petrarca, a quien había leído en sus años de bachillerato y la coincidencia en los nombres de las amadas le sugieren la "*ingenua proeza*" (pág. 34) de enviar sonetos del poeta toscano, firmados con una casi anónima H. Primeras misivas a las que su creciente inquietud (le impedía concentrarse en su trabajo, lo impulsaba a pasear al anochecer con resultado de encuentros poco idealizados, prostitutas que al verlo solo le dirigían convenidos gestos comprometedores) le lleva a añadir comentarios cada vez más amplios a los versos plagiados, que acaban convirtiéndose en cartas transmisoras de una "*pasión sin esperanza*" (pág. 36), aunque con estilo propio. El volumen del poeta italiano, en fin, queda lacrado con un rótulo rojo, "*Veneno*" (pág. 40), después de haber enviado una misiva en donde solicita a Laura el encuentro físico, desvela su personalidad y da cuenta de nombre y dirección. Dos días más tarde recibe la respuesta de la joven agradeciéndole el "*bien*" (pág. 41) que le "*han hecho sus cartas*" (Ibid). Fatídicas palabras, germen de continuadas cavilaciones en el inexperto e ingenuo amator, quien envía nueva epístola, "*en borrador*" (pág. 43), en la que "*ni disimulo, mis rodilleras, ni me tiño, ni cito a Petrarca*" (ibid). Íntegra revelación de su físico, carácter, trabajo, sentimientos, con la callada como respuesta. Este silencio lo decide a presentarse en la casa de la calle Amor de Dios, es recibido por la joven de la foto, pero no es Laura: Laura ha muerto. La dinámica y vitalista

votante es la encargada ahora, como íntima amiga de la difunta, de aclarar la sorpresiva superposición de figuras: la enfermedad le impedía ir a votar, pero "*como Laura no quería de ningún modo que se perdiera su voto*" (pág. 49) arreglaron, las dos amigas, la usurpación de personalidad. Esto justifica el desprendimiento de la foto, apresuradamente adherida al pasaporte de la enferma con el fin de cumplir su voluntad. Epílogo aclaratorio completado con el verdadero nombre de la fingida Laura: "*Dolores Rodríguez*" (pág. 50) dispuesta a emprender un viaje a Cuba, "*donde tengo mis padres*", y con la entrega de un verdadero retrato de la verdadera Laura: "*¿No era aquella Laura, más gótica, más petrarquista, fingida y corregida - acaso adivinada- por su imaginación?*" (pág. 49). Desenlace de idealizada sublimación, acorde con su trabajo de disecador, destinado a "*vivir de ilusiones y recuerdos*" (ibid) y generadores, con la ayuda de la amada muerta, de una maestría jamás igualada: "*Como un rito de dedicación a Laura muerta, manipulaba cada vez con más extraña inspiración, las plumas frías y los sutiles alambres de su oficio. Nadie reprodujo jamás como él, en los pájaros muertos, el ímpetu de un vuelo inmóvil*" (Pág. 51).

11.2.2. Estructura y técnicas narrativas.

Resulta llamativa, en primer término, la práctica ausencia de estructura dialogística en una novelita obra de un afamado dramaturgo. Quedan, según veremos circunscritos los diálogos a las páginas destinadas a reflejar el ambiente de un día de elecciones y a las finales, atentas a la aclaración de la verdadera destinataria de las misivas amorosas. Con todo, esta palmaria ausencia se compadece bien con el carácter taciturno, tímido y solitario del protagonista de la historia, conducida por un narrador omnisciente, igualmente reflexivo, que valora el comportamiento, reacciones y rasgos (incluso físicos) de los personajes ya sean principales, secundarios a coro. Sólo en una ocasión se abre paso al narrador implícito, para dar cuenta de la edad (semejante a la del autor empírico) y carácter del protagonista: "*A esa edad que digo de los treinta y ocho años, Héctor Vinuesa era un ser dulce, silencioso y sencillo*" (pág. 6). El espacio en donde transcurre la acción es el habitual: Madrid con sus calles, su escuela pública que sirve como colegio electoral, más otros dos escenarios cerrados de carácter privado: el taller del taxidermista y el saloncito de la casa de Laura. Las descripciones de estos lugares son las imprescindibles para encuadrar los acontecimientos, tal y como requiere el relato breve, requisito observado por algunos de sus predecesores en **La Novela de una Hora**; si bien, a diferencia de ellos (Fernández Flórez, Insúa, F. Camba), las calles de Madrid parecen haberse contagiado de la inmovilidad y silencio que signan la existencia del taxidermista y la novela misma. En cuanto a las coordenadas temporales la referencia a "*las elecciones a diputados*" (pág. 10), cercanas a la primavera (pág. 36) precedidas de "*elecciones anteriores*" (pág. 14), nos sitúan en las celebradas en febrero de 1936 ²² como inicio de la historia, prolongada durante un mes, con marcas específicas y reiteradas que señalan el transcurrir del presente narrativo.

Queda estructurado el texto en cuatro capítulos, numerados con romanos y titulados al modo

genérico de textos narrativos vanguardistas: EL, ELLA..., salvo que, estos referentes pronominales, especifican su significado en nombres propios y apellidos de carácter, obviamente, individualizador. Tan sólo en el caso de **ELLA** por el juego de apariencia-realidad, propiciado por la confusión de dos nombres-dos personajes, adquiere valor genérico-simbólico.

Él y ella.

Los dos capítulos primeros se ocupan de la presentación de los supuestos protagonistas, encuadrados en los ambientes que prestan verosimilitud a la configuración de sus caracteres; bastante más perfilado el de **ÉL**, como corresponde a su protagonismo en la historia.

Las primeras palabras de **ÉL** (páginas 3-11) declaran nombre, apellido y profesión: "*Héctor Vinuesa. Taxidermista*" (pág. 3). Queda pues individualizado desde el inicio el supuestamente genérico personaje masculino; apreciación inicial que será confirmada en el capítulo, en su totalidad signado por el predominio de la voz omnisciente, sólo interrumpida primero por la presencia de la primera persona, señalada más arriba. Segundo, por una brevísima aclaración, a cargo de Vinuesa, sobre el significado de su profesión ante inoportunas llamadas telefónicas, causadas por el desconocimiento de "*las palabras científicas de bello aire helénico [...] solía contestar con dignidad y suficiencia: -Usted perdone. Taxidermista quiere decir disecador de animales*" (ibid). En tercer lugar, por un breve diálogo entre maestro y discípulo (sólo tres intervenciones) que da cuenta de las técnicas modernas (pasar "*un alambre desde el cuello del húmero al extremo del ala*" (pág. 5) para que el "*aguilucho*" (ibid) que estaban disecando "*parezca que va volando y se le vea al ala todo su imperio*" (Ibid). Y finalmente, por la orden escueta con que concluye el capítulo dedicado a **ÉL**: "*Luisa, para el jueves necesitaré un cuello de brillo*" (pág. 11), única referencia a la criada en la novelita.

Se ocupa el narrador omnisciente de transmitir un detallado y amplio retrato de este personaje considerado "*uno de esos casos vocacionales totales y absorbentes, que purifican una vida y le dan sentido sacerdotal.*" (Ibid). Primera mención religioso-coloquial que abre paso a un juicio sobre la condición humana y sus repercusiones en la práctica política:

"No importa que los ideales sean mayores o menores, con tal de que se les entregue total y generosamente la vida. Lo malo son los hombres sueltos, libres, sin adjetivo que absorba místicamente sus energías. Un mundo de hombres así es ingobernable. En cambio, sería suave de gobernar, como un rebaño, un mundo de arqueólogos, egiptólogos, taxidermistas, coleccionistas de sellos y matemáticos: sería un mundo dócil, niño, casto, bueno" (págs. 3-4).

Directísima apelación a la docilidad de los gobernados, especialmente connotada desde el punto de vista social y político habida cuenta de los agitados momentos en los que el discurso narrativo se sitúa; tanto

más cuanto, en la segunda secuencia de este mismo capítulo (después de una breve incursión en el pasado del taxidermista al que aludimos en el resumen: padres con escasos recursos económicos, maestro anclado en técnicas tradicionales, autodidactismo: a través de "*Libros y revistas de su oficio, maduraba sus doctrinas revolucionarias*" -pág.4-)se insiste en lo siguiente:

"A los treinta y ocho años, Héctor Vinuesa había logrado eso que suele creer el ideal de los pueblos fuertes y suele ser la aspiración de los seres tímidos: la libertad" (pág. 5).

La libertad del protagonista queda así asociada a las doctrinas revolucionarias aplicadas a su arte de dar vida a lo inerte y a haberse procurado un taller propio; "*pieza ancha y soleada, situada en un sexto piso, disfrazado de "tercer piso B" en un barrio extremo de Madrid*" (pág. 6), altura acristalada desde donde se divisaba "*un paisaje urbano de chimeneas, tejados, gatos, miradores y palomares, cerrado todo por las colinas violetas y velazqueñas del Pardo*" (Ibid)²³. El trazado del vocacional y solitario taxidermista se completa con una descripción psico-física relacionada con su continuado contacto con la muerte-viva:

"Esta paradoja de su oficio había quizás impreso en su alma, y aun en su fisonomía, una huella inconfundible. Héctor Vinuesa tenía un semblante taciturno y moreno, suavemente dorado como el de un santo de retablo. El hígado actuaba en él de dorador: la melancolía dirían los antiguos, más poetas. Lo único que redimía en algo la inexpresión de su rostro era la profundidad triste de sus ojos distraídos. Y también, por el contraste, el gris, ya casi plata, de su cabello prematuramente encanecido. En sus primeros años lo había llevado ligeramente alborotado. Luego, a los treinta y cinco, había decidido cortárselo al rape. Había sido como un símbolo de renunciamiento y desesperanza" (págs. 6-7)

"*Renunciamiento y desesperanza*," abocados a otros rasgos de este carácter huidizo que calificaba como "*tonterías todas las cosas turbadoras que tenía adorar demasiado: el amor, las mujeres, los versos, la música*" (pág. 8). Nuevo pretexto del narrador omnisciente para introducir otro discurso crítico, caricatura del revolucionario teórico ²⁴ de la que hemos seleccionado los fragmentos más significativos:

"Como todos los seres de esta especie, guardaba en su alma una teórica e inerte rebeldía contra "el orden social", al que hacía culpable de las timideces y errores de su vida. Creía en un mundo futuro, idílico, tolerante y fraterno, y en la necesidad de una revolución previa. Todo esto creía él que era una teoría social, pero no era más que un estado espiritual elaborado confusamente con retazos de lecturas insuficientes, sueños no logrados y sensualidades contenidas [...] a fuerza de ser prácticamente tímido, era teóricamente revolucionario [...] ligaba el malestar de su soltería estrecha a dos o tres palabras sonoras: montería, latifundio, reforma agraria" (págs. 8-9).

Culminan, en fin, las digresiones ideológicas en la voz del narrador omnisciente con un juicio sobre las repercusiones del sistema democrático en las actuaciones futuras del protagonista: "*La democracia es*

como un viento sutil e igualitario que se cuela por todas las rendijas. No respeta el retraimiento del filósofo ni la soledad del poeta "(pág. 10).

Sutiles consideraciones sobre la irrespetuosa democracia que, suponemos, no precisan comentario; tanto más cuanto su agente es un oficio de la Junta del Censo comunicando el nombramiento como adjunto y en el que se recomienda la lectura de las advertencias insertadas al dorso, en donde "*Se copiaban varios artículos poco tranquilizadores de la Ley Electoral*" (pág. 11). La inquietud que estas palabras concitan en Vinuesa, unidas a su compromiso con la "*ciudadanía*", serán los factores que lo decidan a comparecer para la constitución de la mesa, cuatro días antes -jueves- del domingo electoral, protagonista del siguiente capítulo.

En efecto, aunque el capítulo II se presenta rotulado como **ELLA** (págs. 12-26, ilustraciones en la 15 y 23²⁵) puede ser considerado como crónica de un día de elecciones al que se incorpora una votante poco común. Así, el inicio, tras un breve saludo, nos sitúa en el escenario del colegio: "*la planta baja de una escuela pública*" (pág. 12). En su descripción, nuevamente, observamos la mirada crítica del narrador omnisciente, pues junto a lo habitual para estos acontecimientos: pupitres de madera, decorados con inscripciones de los alumnos y arrinconados para dejar espacio libre; carteles ilustrativos de distintas materias con fines didácticos; pizarra con tosco letrero no borrado, se superponen juicios desfavorables atentos a los nuevos métodos de enseñanza: "*Sobre las mismas paredes había pintados mapas y figuras geométricas. Porque esto de pintar por las paredes era antes un signo de mala educación, pero ahora parece ser que es un sistema de Pedagogía*". (Ibid). Y por si cupiera duda, sobre la renuencia del narrador ante innovaciones político-sociales, a continuación se ofrece una grotesca representación del emblema republicano:

"En el fondo estaba constituida solemnemente la mesa electoral. Sobre ella un cromo brillante representaba a la República en la figura de una señorita con gorro granate y "salto de cama" verde Nilo" (Ibid).

Al trazado del espacio sigue el de los componentes de la mesa: el presidente, "*oficinista retirado*" (pág.13) y el otro adjunto: una "*normalista [...] burguesita dulce e insignificante [...] hermoso pelo rubio oxigenado. Era terrible pensar que bajo él se alojaría la lista de los reyes godos*"(Ibid), imagen, irónicamente despectiva, de las mujeres dedicadas al estudio y la enseñanza. El coro de personajes responsables de la jornada democrática se cierra con genérica descripción de los interventores:

"divididos en bandos, a derecha e izquierda, como los hombres el día del Juicio Final. Eran casi todos jóvenes, fuertes, deportivos, despechugados, con camisas de tonos vivos" (Ibid).

Continúa el tono bufo en la segunda secuencia (iniciada con un dato temporal: "*A las ocho y minutos se abrieron las puertas del colegio*" (Ibid), al ser presentados los votantes como integradores de una "*institución nacional*", "*la cola*" (ibid), animada por

"una oleada democrática de chistes y comentarios, que anegaba igualitariamente a todos los bandos, sexos y edades. Nada evocaba en ella sugerencias de lucha y controversia. Hasta las órdenes del guardia, encargado de velar por el orden eran suaves y paternales" (págs. 13-14).

Del inicio generalizador pasamos al detalle de tipos de votantes: *"una mujer de pueblo con canasto de legumbres"*, quien, *"con frondosa verbosidad"*, (pág. 14) cuenta haberse levantado a las seis, para que no la dieran por difunta, tal como sucediese en *"las elecciones anteriores"* (ibid); el sacerdote, *"recién desayunado"* (ibid); *"tres 'proletarios' azules, idénticos, inexpresivos: borrosos de colectivismo y sindicato"* (Ibid-nótese el nuevo tratamiento degradativo aplicado a la clase trabajadora). Se cierra la galería de tipos con la enumeración de los componentes de *"una masa gris: obreros, burgueses, dos militares de paisano, tres monjas con sombrero."* (Ibid). Todo esto, aclara el narrador, lo veía Vinuesa de manera confusa dado su carácter ensimismado y contradictorio:

"Quería fijar la atención en todo aquello, fiel a su deber ciudadano. Pero fatalmente la imaginación se le iba en giros y volutas caprichosas. Hasta venir a pararse siempre sobre el cartelón con la jirafa. No estaba bien la proporción del cuello. Sufría de no poderlo corregir con su lapicero azul" (pág. 16).

Finalmente, el revuelo producido en *"la cola"* ante un votante indeciso: *"No sabe si decidirse por la izquierda o por la derecha"* (ibid), es el pretexto narrativo para la incorporación a escena de *"ella"*; cuyo retrato responde a un confuso estereotipo, mezcla de joven moderna sensual y devota:

"La ha visto a ella junto a la jamba de la puerta: alta, morena, arrebolado ahora ligeramente el color. Tiene la expresión llena de vida y de movilidad: cargados los ojos rientes y los labios húmedos, como cartucheras de proyectiles, de réplicas afiladas y veloces. Desenvuelta y moderna, bajo su velito antiguo, coquetamente caído sobre la frente. El vestido gris, ajustado, alusivo, franco y honrado para que los novios posibles sepan a qué atenerse. En la mano un montón de devocionarios negros cogidos con un elástico. Sobre el pecho una crucecita dorada. La media transparente. Las uñas, color lacre... Toda ella un pedazo de 'mundo nuevo', lleno de vida, de salud y de despreocupaciones." (pág. 17).

Rasgos en los que incide el narrador en las páginas siguientes. Así, un gesto: *"Se dio otro toquecito en el vestido y acomodó, todavía con mayor justeza el busto joven. Todo ello con una inocencia de colegiala"* (pág. 18), remite a una sensualidad contenida e inocente; mientras que el incidente derivado de su falta de *"cédula"* (pág. 19) identificativa y su ofrecimiento a sustituirla por *"contrato de casa, pasaporte, licencia de conducir"* (ibid), para ejercer su derecho al voto, despiertan en la fantasía de Vinuesa: el prototipo de mujer moderna:

"una estampa atrevida, cifra del nuevo mundo, virgen para él: el auto a toda velocidad y ella, amazona de este siglo, en el volante, con todos los cabellos cortos y ondulados volándole hacia atrás, contra el viento, sobre la oreja pequeña y sin zarcillo" (pág. 20).

La crónica del domingo electoral, tras la incorporación a escena de *"la amazona de este siglo"*, se articula en torno a *ella*. Su firme deseo de votar informa sobre el poder decisorio de *"la mesa"* en casos semejantes al planteado por la joven: el presidente aboga porque vuelva *"a las cuatro, antes del escrutinio a acreditar su personalidad"*. (Ibid) con el apoyo del adjunto, mayoría que invalida la opinión de la intransigente y sectaria normalista: *"La normalista debía de ser sectaria y llevaba una crucecita sobre el pecho. Con gesto de examinadora que deja para septiembre a un alumno que no ha sabido multiplicar quebrados, opinó que no volviera"* (Ibid).

Este incidente, móvil del sublimado romance de los dos capítulos siguientes, tuvo lugar a las *"nueve y media de la mañana"* (pág. 17). El tiempo que transcurre hasta el momento de la cita queda ocupado por trascendentales meditaciones del ensimismado Vinuesa sobre la *"desigualdad y la injusticia"* en el mundo de los seres vivos (las aves) o inertes (las montañas). Entretenimientos especulativos, acordes con el trazado de su carácter, pero ahora presentados como medio de evasión del obsesivo recuerdo de la joven votante y preludio, en definitiva, del esperado encuentro vespertino. Se produce éste a la hora convenida *"a las cuatro menos cinco, ella apareció de nuevo a la puerta del colegio electoral"* (pág. 22) y, nuevamente, su presencia, propicia el detalle de normas electorales de carácter general:

"Se cerraron las puertas del colegio a las cuatro, quedando dentro los electores citados a aquella hora para acreditar su personalidad. Empezaron a hacer sus alegaciones". (Ibid).

Con este apunte consideramos concluida la crónica del día de elecciones puesto que, a partir de este momento, el relato queda exclusivamente centrado en Laura Flores, votante número veinticinco, con domicilio en la calle Amor de Dios número 14, quien en el momento de acreditarse como poseedora de un carnet de conducir roza con su mano *"levemente la mano de él"* (pág. 24). Contacto estremecedor por *"su aspereza viva, deportiva, caliente, mano de camarada, para ir apoyado en ella por aquellos países del pasaporte"* (págs. 24-25); al retrato anterior de mujer moderna, se añade el gusto por el deporte.

Se cierra el capítulo con un ingrediente sumamente convencional: el desprendimiento de la foto del pasaporte que queda en la mano del adjunto. Hecho fortuito que abre paso a la igualmente convencional historia de unos amores, signados por un fatídico destino de sublimaciones casi místicas y muerte; relato destinado, preferentemente, a las lectoras de **La Novela de una Hora**.

Ella, él... Y el destino.

Con este título queda marcado el capítulo IV de **El vuelo inmóvil** y si hemos recurrido a él es porque repite el utilizado para el III rotulado **ELLA Y ÉL**, coincidencia evidenciadora de la correlación

existente entre ellos, a la vez que remite a las dos anteriores. Sin embargo, tanto la enominación pronominal como el orden elegido, no se ajustan a los supuestos narrativos: primero, porque **Él** y **Ella** han quedado plenamente individualizados y definidos y, en segundo lugar, porque la anteposición de **ella** parece indicar un protagonismo que contradice la lectura de estos capítulos, centrados, esencialmente, en las inquietudes y cavilaciones del taxidermista, desprovistas de aquellos afanes de revolucionario teórico con que fuera presentado y sin que medie aclaración alguna que justifique tal cambio. Indicio de apoliticismo, acorde con el nuevo rumbo de una historia destinada a jovencitas. En cuanto al tercer elemento, **el destino**, aparece encarnado en el capítulo III en el vendedor de libros viejos que permite a Vinuesa el reencuentro con Petrarca: la asociación con la homónima amada inalcanzable, sirve como aviso, a lectores medianamente versados, del *destino* que espera al protagonista de la novelita. Referentes intertextuales, en suma, con los que, presumiblemente, se pretende trascender la cotidianeidad de los acontecimientos.

Caracteriza al capítulo III, **ELLA Y EL** (págs. 26-32, ilustración en la 31²⁶) su brevedad e insistencia, tanto en técnicas narrativas como en motivos presentados en los anteriores capítulos: absoluto predominio del narrador omnisciente, acorde con el carácter taciturno y solitario del protagonista. Se insiste, asimismo, en la plena dedicación a su trabajo y en su metódica disciplina alterada "*Al día siguiente de la jornada electoral*" (pág. 26) por un preciado tesoro: "*el retrato de Laura Flores*" (ibid), contemplado metódicamente cada dos horas. Excesos intranquilizadores y poco creativos, "*A la caída de la tarde abandonó el trabajo hosco y lento*" (pág. 27), que lo impulsan a salir a la calle. Lo conducen sus pasos a la calle Amor de Dios y observa, desde "*la larga tapia desnuda de un convento de monjas*" (pág. 28), el edificio correspondiente al número catorce. No se decide a indagar, menos aún a entrar, en el inmueble y continúa de mal humor su paseo; pretexto para un apunte costumbrista moralizante sobre cierta vida nocturna madrileña, con consiguiente huida de evas tentadoras, descritas con rasgos negativos, al igual que el escenario en donde actúan: "*mujeres solitarias con los ojos brillantes y los pómulos pintados y salientes sobre flácidas mejillas*" (pág. 29). Incluso la de "*silueta graciosa [...] daba una falsa sensación de tibieza y de vida*", a la que siguió por calles igualmente solitarias, le devuelve a una fétida realidad: "*El portal le abofeteó el rostro con un aliento barato de aceite malo y guiso de coles.*" (Ibid), decisiva en su apresurada huida del peligro. Contrasta esta tétrica escena con "*el ancho río de oro de una calle céntrica*" (pág. 30) que habrá de poner fin a su paseo y a perversas insinuaciones: en "*la calle dorada*" (ibid) tiene lugar su encuentro con el vendedor de libros viejos, vehículo de reencuentro con el poeta que sublimó el amor. La lectura de sus versos, a la luz de las farolas, le devuelve la autoestima y el equilibrio: "*la paz llegaba a su alma y se sentía alejado, por grandes distancias, de la mujer pintada y el portal oloroso de fritanga. Se estimaba a sí mismo*" (págs. 30 y 32). Se cierra el capítulo con alarde cultista al transcribir literalmente un verso del poeta italiano: "*Trovammi Amor del tutto disarmato...*" (pág. 32).

El capítulo IV, **ELLA, ÉL... Y EL DESTINO** pese a su notable extensión (páginas 32-51, con

ilustraciones en la 39 y 47²⁷) aporta escasas novedades. Las más significativas responden a la superposición de voces narrativas en un discurso hasta ahora monocorde. Una de estas nuevas modalizaciones narrativas queda representada por la inserción de cartas en el discurso del narrador omnisciente, en las que se intercalan citas de Petrarca y comentarios personales sobre ellas a cargo de quien continúa siendo el protagonista de los acontecimientos: Héctor Vinuesa (la idealizada amada no es sino el referente obligado de sus cavilaciones); más una única y breve respuesta rubricada por "LAURA" (pág. 41). La segunda novedad técnica aparece en las últimas páginas (de la 46 a la 51) en las que el narrador cede su voz, de manera continuada a los personajes en escena (el taxidermista y Dolores Rodríguez), con el fin de transmitir a los lectores el desenlace de una intriga basada en la piadosa usurpación de personalidad. Salvo estas novedades el capítulo transcurre de forma poco progresiva, en tanto que incide reiteradamente en los rasgos y actitudes que sirvieron a la configuración de Vinuesa en los capítulos precedentes: obsesión por su arte, alterada por momentos de inquietud que lo lanzan a la calle al atardecer y que, invariablemente, acaban en Amor de Dios catorce. Será, al fin, la desesperante espera de cuatro días, sin contestación a su última "*carta arrebatada y absurda*" (pág. 44), (de ella dimos cuenta en el resumen: desnuda y directa confesión de sus sentimientos, físico y trabajo) el agente que acaba con su timidez y lo conduce al interior del edificio repetidamente observado. Y es en este diálogo aclaratorio, donde (amén de las pertinentes informaciones para desvelar el enigma de la destinataria muerta) se deslizan referencias a actitudes misericordiosas poco justificadas narrativamente: "*Usted sembró un poco de ilusión en el final de su vida*" (pág. 50); vida previamente calificada por la amiga como propia de "*una santa. No era para este mundo*" (pág. 49) y que culminan con una inesperada petición por parte de Vinuesa... "*...usted y yo comulgaremos en su recuerdo ¿señorita?...*" (pág. 50). Inesperada por cuanto ningún indicio previo ha anunciado la conversión del revolucionario teórico de los primeros capítulos. Si bien, esta forzada referencia a una práctica religiosa eminentemente personal (frente al significado social de boda y bautismo que observamos en el desenlace de la novelita de Insúa), por la respuesta de la "*señorita*" en la que informa, exclusivamente, sobre su identidad y próximo viaje a Cuba, pudiera prestarse a ser interpretada con el significado de común y permanente fidelidad al recuerdo de la difunta.

En la secuencia última, sin embargo, vuelve de nuevo el narrador a transmitir el estado de ánimo del taxidermista, ubicado, como al inicio de la novela en "*su jaula de cristales*", aunque ahora se trata de un hombre nuevo: "*se sentía inundado de una serenísima paz*" (pág. 51). Nueva actitud vital, signada por el efecto casi místico de plena aceptación de sus limitaciones y palmariamente representada en las palabras que ponen fin a la historia. "*Él conocía bien eso de abrir las alas y no poder volar*". (Ibid), la "*vocación sacerdotal*" del inicio adquiere así un trascendental sentido religioso.

11.2.3. Una novela comprometida.

El *vuelo inmóvil* se inscribe adecuadamente en la serie de la que forma parte. Comunes a novelistas precedentes son el escenario madrileño y la articulación del relato en torno a un protagonista masculino (al modo de las de Pedro Mata y Manuel bueno), caracterizado por su plena dedicación al trabajo-arte como elemento sublimador de pasiones. Presencia existe, igualmente, del tipo de mujer asociado a la vida moderna, común a las de Salaverría, Insúa o Francisco Camba; pero, en el caso de Pemán, asistimos a una simbiosis ciertamente llamativa, en el mismo personaje quedan unidos los rasgos connotadores de lo moderno: dinamismo, viajes, afición a los deportes y lo tradicional: ingenua inocencia, acompañada de indumentaria ("*velito antiguo [...] sobre la frente*") y libros ("*devocionarios negros cogidos con un elástico*") asociados a este otro tipo de fémica de principios de siglo. Superposición de indudable eficacia, sustentada narrativamente, en el móvil del piadoso desdoblamiento de las dos amigas, en tanto que de él se deriva un significado positivo de "*lo nuevo*" contagiado, mediatizado, amparado, en definitiva, por los inalterados valores de "*lo antiguo*". Fórmula narrativa destinada al *reconocimiento* de las lectoras en estas dos heroínas, en las que, al final, priman valores tradicionales y a quienes, le es atribuido, para mayor eficacia, el protagonismo de influir de manera decisiva en la transformación vital de un artista tímido, taciturno e inseguro al modo de modernas *musas*. Diferencia de enfoque que adquiere pleno significado, al ir precedido (las citas y apreciaciones sobre ellas que hemos recogido y expuesto en páginas anteriores las consideramos pruebas más que suficientes) por formulaciones atentas a la crítica degradatoria de todo lo que implique revolución, democracia, república, trabajo manual, e, incluso, dedicación de las mujeres a otra actividad que no sea la doméstica (el caso de la "*normalista*" nunca mencionada como maestra). Y todo ello localizado (a diferencia de gran parte de los relatos publicados en **La Novela de una Hora**) en un tiempo bien preciso: febrero-marzo de 1936, momentos de organizado rearme ideológico de las derechas ante el triunfo conseguido en las elecciones por el Frente Popular. Cumple, en este sentido, Pemán con el proyecto de **Editores Reunidos** de manera explícita y directa a diferencia de otros colaboradores. Por ello la hemos calificado como "*novela comprometida*", en tanto que retoma el modelo de las colecciones populares del inicio de los treinta, claramente decantadas hacia opciones ideológicas de signo opuesto.²⁸

El claro compromiso observado en *El vuelo inmóvil*, funciona asimismo, como eficaz y revulsivo medio de contraste con la novela publicada en el número anterior: *El pino y la palmera*, novelita de Francisco Camba poco acorde con la celosa protección de las buenas costumbres morales y sociales pretendida por los promotores de **La Novela de una Hora**.

NOTAS

1. Tomamos esta fecha natalicia: 8 de mayo de 1897 de **Almanaque de Literatura** (1955), repetida en **Quién es quién en las Letras Españolas** (Madrid, I.N. del Libro, 1969, pág. 317). En el capítulo de onomásticas de **Almanaque** hay referencia al 7 de enero como comienzo de la publicación de **El Cuento Semanal**; al 11 de febrero de 1885 y 15 de abril de 1879 nacimiento de W. Fernández Flórez y Concha Espina respectivamente. Eugenio G. de Nora da como año de nacimiento de Pemán 1898 (Cfr. **La Novela Española Contemporánea II**, Madrid, Gredos, 1973, pág. 392, nota 39). Coinciden con Nora: Juan Chabás, (**Literatura Española Contemporánea**, La Habana, Ed. Pueblo y Educación 1974², pág. 675) y Gonzalo Torrente Ballester, (**Panorama de la Literatura Española Contemporánea**, Madrid, Guadarrama 1961², pág. 336). Andrés Trapiello (**Las armas y las letras** Barcelona, Planeta 1994, pág. 378) reseña dada por **Almanaque de Literatura**. Hemos dado como válida la más temprana (sólo unos meses) por la observada tendencia de los escritores a retrasar su nacimiento. Lo vimos en W. Fernández Flórez y en Concha Espina a quienes se hace referencia en el capítulo de onomásticas del citado **Almanaque...** retrasando el inicio de su vida en seis? años en el primer caso (11 de febrero, 1885) y en diez en el de la novelista santanderina (15 de abril, 1879). Cfr. los capítulos que hemos dedicado a estos autores.
2. Transcribimos, en síntesis, ambos comentarios. Para Chabás "*la nombradía que hoy le encumbra*" le vino dada con el estreno de "*El divino Impaciente, apología dramática y polémica de San Ignacio de Loyola, que en los comentarios de algunos periódicos y en los escándalos a la puerta del teatro, tuvo el afortunado éxito que no logró sobre el escenario*" (op. cit., pág. 676). Más preciso aún es el juicio emitido por Nicolás González Ruiz: "*Al calor de la persecución de la República contra la Compañía de Jesús, pensóse por algunos en iniciar una campaña de teatro que llevase indirectamente al espíritu público la reacción contra aquella medida y concitase la simpatía y la admiración que la orden ignaciana despierta siempre. Coincidiendo estos afanes con la dirección literaria que Pemán seguía, vino al fin al estreno de El divino Impaciente cuyo protagonista es San Francisco Javier, y en el que aparece el propio San Ignacio con algunos de los que le acompañaron en su ingente labor fundadora y misionera. El drama logró un éxito rotundo que se prologó durante largo tiempo y que tan injusto sería no atribuir en gran parte a los méritos de la obra, como considerar que no tenía en él participación alguna del deseo general de mostrar al gobierno de entonces una decidida y rotunda oposición*" (**La Literatura Española**, Madrid, Pegaso, 1943, pág. 242).
3. Vid. **Quién es quién**, op. cit. pág. 318. Se considera el inicio de Pemán en el teatro en 1930, sin embargo, en el listado bibliográfico se señalan "**Isoldina y Polión**, 1928; **El Divino Impaciente**, 1933". (Ibid, pág. 319).
4. Para el significado ideológico-político que tuvo **Acción Española** en la gestación del alzamiento del 18 de julio de 1936 y quiénes fueron sus colaboradores, cfr. Pedro Gómez Aparicio, **Historia del periodismo español. De la Dictadura a la Guerra Civil**, Madrid, Editora Nacional, 1981, págs. 322-325. Precisamente, en el año de la representación de **El Divino Impaciente**, estaba clausurada la revista. La orden de cierre va del 10 de agosto de 1932 al 3 de mayo de 1934.
5. Corresponden estas palabras a José Calvo Sotelo, con ellas se cierra la definición de **Acción Española** emitida tras la vuelta de su exilio en 1934. (Cfr. Gómez Aparicio, op. cit. pág. 322).
6. Vid. **Quién es quién**; op. cit. pág. 318.
7. Detalle de sus obras publicadas en estas fechas y en las posteriores existe en **Quién es quién** (op. cit. págs. 318-320) así como en sus **Obras completas** (siete tomos), editados en 1968. La abundancia de títulos a los que hay fácil acceso, unido a que en su gran mayoría no respondan al género narrativo, nos ha determinado a reseñar, en nuestro apartado de **Bibliografía**, aquellos más directamente relacionados con su faceta como colaborador en **La Novela de una Hora**.

8. Nuevamente hay disparidad entre las fechas apuntadas por E.G. de Nora y el anónimo autor de **Quién es quién**. Aquél sitúa su nombramiento como académico en 1935 y su presidencia de la Academia Española entre 1938-1946 (op. cit. pág. 392, nota 39); mientras que al segundo corresponde el año que hemos citado, 1936. Los años sobre su cargo de Presidente los pospone a poco después (1940?) de su lectura de ingreso (20 de diciembre de 1939) y reelección en 1944. Continúa en este puesto hasta diciembre de 1947. Hemos considerado más adecuado el año 1936 porque en el catálogo de "*Volúmenes Publicados*" no se consigna su adscripción a la Academia, a diferencia, recordemos, de los dos primeros colaboradores: Palacio Valdés y W. Fernández Flórez.

9. El éxito popular de **Cuando las Cortes de Cádiz** en 1934 (de él tenemos constancia por una sexta edición, con prólogo de Tomás Borrás, Madrid, Rivadeneyra) no se compadece con la valoración de la crítica coetánea. Fue Juan Chabás el encargado del balance sobre "*El teatro en España*" en **Almanaque Literario**. 1935 (Madrid, Plutarco) y en él hay referencia a la obra de Pemán considerada como "*de verso fácil y ramplón, escaso brío dramático, garrulería retórica, inferior a El Divino Impaciente*". No mejor parado sale Mariano Tomás y su **Santa Isabel de España** a la que considera vulgar. Un tercer joven colaborador de **La Novela de una Hora**, Enrique Jardiel Poncela es mencionado como reincidente en sus éxitos cómicos con **Angelita o el honor de un brigadier**.

10. Vid. Juan Cano Ballesta, **La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)**, Madrid, Gredos, 1972, pág. 176.

11. Vid. artículo incluido en Ramón María del Valle-Inclán, **Entrevistas conferencias y cartas**, Valencia, Pre-textos, 1994, págs. 593-595. Las citas corresponden a las páginas 593-594.

12. "*todo esto*" resume una enumeración de causas que van desde la reacción de "*los patriotas de derechas*", al considerarlo como tema de política nacional, a la protesta que será recogida por **ABC**, de las "*clases mercantiles*" pasando por la "*charla*" de García Sanchíz en la Comedia. Obsérvese la interrelación entre escritores, políticos y medios, muy cercanos, todos ellos, a **La Novela de Hoy**.

13. Hemos tomado referencia y cita de Cano Ballesta (op. cit. pág. 158). En este mismo artículo, publicado en el nº 10 de **Noroeste**, el comentarista se lamenta de la excesiva politización de los poetas en menoscabo de su obra. La opinión de Pemán va precedida de otra sobre "*Alberti metido a comunista; el partido al que sirve gana y en cambio el poeta pierde en calidad y en estimación*" (ibid). Manifiesta prueba de la recurrencia temática del "*compromiso del escritor en estos años*", reflejada, asimismo, en las encuestas que proliferaron en los años treinta y de las que hemos ido dando cuenta en distintos apartados.

14. En **La Novela de un Literato**, 3, Madrid, Alianza Tres, 1995, pág. 317. El capítulo se titula **La reacción religiosa**, en su inicio se ejemplifica con "*Pemán, ese joven escritor jerezano de familia rica y pobre de ideas, que se ha abierto rápida y fácilmente camino a favor de su posición social, estrena un drama, titulado El divino impaciente que es la vida de San Francisco Javier, y obtiene un gran éxito entre el público pseudoaristocrático y aparentemente devoto*" (Ibid). Nótese la coincidencia de los factores determinantes en su éxito como autor y dramaturgo, entre esta crítica apreciación y la de Chabás y González Ruiz. Cfr. nota 2. En término similares valora el significado de su teatro Ángel Lacalle (**Historia Genral de la Literatura II**, Barcelona, Libr. Bastinos de José Bosch, 1935, págs. 298-299): "*teatro de tesis política. Pretende sobre todo, la defensa de los ideales de religión, de unidad de la patria, de antiextranjerismo*" (op. cit. pág. 299).

15. Aunque expresada como concesión, en su papel de anfitriona, a las objeciones de Cansinos-Asséns sobre que el amor de Dios, no es sino: "*- Odio a la República-insinúo- Es la reacción natural de las clases aristocráticas contra la República igualitaria.- El escritor es un aristócrata*" (op. cit. nota precedente, pág. 317), no deja de resultar significativa en una autora católica convencida y practicante pero no "*beata*". Tan sorprendente como sus ideas sobre el divorcio. Cfr. el apartado que hemos dedicado a Concha Espina.

16. Vid. Torrente Ballester, op. cit. pág. 337. Considera el novelista gallego, pese a estas apreciaciones positivas, "*Pemán es, por muchos conceptos, el escritor actual residente en España que ha conocido más de cerca el éxito popular y que goza de la más amplia e indiscutible reputación. Le ha perjudicado bastante la necesidad -tan laudable en sus motivos- que le llevó a convertirse, en defensor a ultranza con medios literarios, ricos e indiscutiblemente briosos, de un ideario político y religioso*" (op. cit. pág. 336). Reconocimiento plasmado en las reediciones de sus obras y en los estudios críticos que a ellas y a su autor se han dedicado durante los años sesenta-setenta.

17. El símil floral corresponde a Andrés Trapiello (op. cit. pág. 378). La ficha biobibliográfica dedicada a es una de las más amplias (junto a las de María Teresa León, Gómez de la Serna y José Bergamín) de las cerca de doscientas reunidas bajo el epígrafe **Las personas del drama** (op. cit. págs. 339-393).

18. Con el marbete **SALUDO, La Novela del Sábado** se proclama como remozadora de "*las viejas y gloriosas tradiciones de la novela corta española*" (año I, núm. 1, 1953, no se especifica día ni mes); cita a **El Cuento Semanal** y **Los Contemporáneos** y al igual que ellas promete publicar novelas cortas originales e inéditas de consagrados y noveles para poder airear un día u otro, nombres hoy desconocidos. Entre los anunciados para próximos números Camilo José Cela **Café de Artistas**; Elena Quiroga **Trayecto uno** y Enrique Jardiel Poncela **Los 38 asesinatos....** como número homenaje.

19. Corresponde este reclamo a la contracubierta del número citado en nota anterior. Obsérvese que hasta en el inicio con un Académico (en este caso de honor, al haber desempeñado el puesto de Presidente), sigue **La Novela del Sábado** a sus predecesoras de anteguerra.

20. La extensión, algo más de nueve páginas, inferior a la de los dos capítulos décimo y XI (once cada uno de ellos) no explica el que sea distribuido en dos volúmenes, por contra las 55 páginas que ocupará el inédito del nº 12, **Poderoso caballero...** parecen haber determinado esta anomalía en el texto de **Cien por Cien**. Propicia además la inserción (en dos entregas, con 13 páginas cada una) de **Añil**, novelita de Mariano Tomás, Director Literario de la revista, que vendrá a sustituir a los capítulos de la **Novela Multiplicada** en los números trece y catorce, ayunos, igualmente, de publicidad editorial.

21. Recuérdese que esta imagen habitual en los años treinta de vendedor de libros viejos con carrito da cuenta de la crisis editorial de esta época, tras la quiebra de la CIAP, que obligaba al saldo de obras publicadas a la mitad de su precio. En efecto el precio medio era de cuatro pesetas a finales de los veinte, nuestro personaje paga "*dos pesetas*" (pág. 30) por el ejemplar de Petrarca.

22. Recordemos que las primeras elecciones durante la II República tuvieron lugar en junio de 1931 y las segundas en noviembre de 1933, meses ambos bien alejados de la primavera. Las celebradas el 16 de febrero, a las que a tenor de lo apuntado remite el ambiente plasmado en estas páginas, dieron la victoria al Frente Popular. Adquieren, por ello, un significado específico los juicios a cargo del narrador omnisciente, sobre los electores en la escena dedicada al respecto.

23. Hasta el capítulo IV no se proporciona a los lectores la situación espacial precisa del laboratorio taller: "*Vivo en la calle Tutor, número diez*" (pág. 40). Con ella se cierra la penúltima carta enviada a Laura Flores, con identificación, asimismo, de nombre y apellido del firmante.

24. Anticipo de esta caricatura proporcionó Pemán a sus lectores en **De Madrid a Oviedo pasando por las Azores** (1933) conceptuada, inicialmente, por su autor como "*novela humorística*" y más tarde como "*Libelo*". Novela que guarda semejanza con **Los trabajos del detective Ring** (1934) de W. Fernández Flórez. (Cfr. Nora, op. cit. pág. 394).

25. Esta primera ilustración interior coincide prácticamente con la de cubierta a cargo del anónimo dibujante de números anteriores. Cumple una función rememorativa: la figura representada es el protagonista del capítulo I, **Él**, y su pie recoge datos esenciales de este carácter "*A los treinta y ocho años Héctor Vinuesa era un ser dulce, silencioso y sencillo. (Pág. 6)*" (pág. 15). Vestido con su *baby* de trabajo, lo acompaña una de sus materias primas: la lechuza disecada. En cuanto a la segunda, el ilustrador recoge al verdadero protagonista de este segundo capítulo rotulado como **ELLA**. Presenta el texto gráfico a ocho votantes, mujeres y hombres, de distinta edad y con atuendos diferentes; los más significativos se refieren al tocado de los varones: tres con sombrero, uno con gorra (burgueses, proletario respectivamente). Su función es rememorativa en tanto que el pie retoma el inicio del capítulo: "*La cola*" es una institución nacional... (Pág. 13)" (Pág. 23).

26. Se trata de la tercera ilustración de significado, igualmente rememorativo. Reproduce el momento en que la joven se dispone a votar: figura masculina inexpresiva, anciano con gafas (el presidente de la mesa) y dos mujeres de perfil. Los separa una urna y el pie remite a datos identificativos de la votante: "*Laura Flores. Número veinticinco. (pág. 19)*" (pág. 31).

27. A diferencia de las tres anteriores estas dos últimas ilustraciones desempeñan una función anticipativa. En la primera de ellas aparece el taxidermista de pie, con una carta en las manos y rodeado de sus pájaros disecados. Pese a ello su indumentaria (un traje, chaleco, corbata) no se corresponde con el lugar de trabajo que enmarca su figura. El pie remite a la misiva "*Con una letra picuda y desmayada decía esto... (pág. 41)*" (pág. 38) personificación y puntos suspensivos, evocadores de un enigma signado por la enfermedad. La quinta y última presenta a Vinuesa (con perfil difuso y de espalda) y a una joven alta de mirada seria. Los lectores (as) atentos al soporte narrativo gráfico pueden (con cierta dificultad por la impericia del dibujante anónimo) asociarla con la joven votante de la ilustración tercera, o, incluso, con quien encabeza "*la cola*" de la segunda, por la escasa definición del trazado. El pie resulta igualmente ambiguo por la omisión del necesario referente pronominal "*... le examinó con lentitud tranquila (pág. 51)*" (pág. 47). Es **Ella**, la amiga de Laura la examinadora. Ausencia, aunque paliada por le (lo) como complemento directo, que cumple la función de intriga apropiada a su papel anticipativo.

28. Cfr. nuestro apartado I.3.1.

12.1. CRISTÓBAL DE CASTRO.

Con Cristóbal de Castro (Iznájar, Córdoba 1880-Madrid 1953) no incluido en la nómina de colaboradores de **La Novela de una Hora** e incorporado, de forma anómala a la revista, a través de su geminada colaboración para **Cien por Cien**, llegamos al número duodécimo publicado el 22 de mayo de 1936. A él, junto a Martínez de la Riva, hemos aludido como "*comodines*" para los dos proyectos de **Editores Reunidos**. En efecto, se trata de dos autores no anunciados hasta su presencia en la **Novela Multiplicada** y son ellos dos los únicos en los que sus capítulos, para hacer posible la continuación del "*interesantísimo experimento literario*", quedan descoyuntados externamente (la desconexión interna es paulatina, según observamos) al ser publicados en dos entregas. Corresponden las de Castro, recordemos, a los números 9 y 10 y fue precisamente desde el noveno, cuando su firma e inédito serán presentados a los lectores. Median entre la primera de su anuncio y la que ahora nos ocupa tres semanas, espacio temporal suficiente para la redacción de un relato breve, en un escritor con larga trayectoria en colaboraciones de esta naturaleza. Todo ello nos lleva a suponer, con cierta garantía, que el compromiso de la entrega de la novelita, **Poderoso Caballero...** tuvo lugar en el momento de su participación en la novela **Cien por Cien**.

Comparte, Castro con Bueno y Salaverría (colaboradores que lo preceden en **La Novela de una Hora**) el marbete de novelistas volcados en el periodismo (según clasificación de F.C. Sáinz de Robles) así como su posición intelectual propia de un autodidactismo veteado de romanticismo. Significativamente uno de sus coetáneos, Cansinos-Asséns, lo estudia en el capítulo dedicado a "*Los intelectuales*" junto a Manuel Bueno, en manifiesta oposición a las grandes figuras del 98, y destacando, asimismo, su formación periodística:

*"Cristóbal de Castro, el profuso polígrafo. Como Manuel Bueno, también se revela en los alrededores de 1900 y también se distingue de los otros intelectuales de esta época, por cierto matiz de pensador a la diablo, mezcla de folclórico, de poeta lírico y de cronista. En Cristóbal de Castro brilla el genio legítimo del periodismo, con todas sus amplitudes y todas sus limitaciones; con todo su sentido efímero de himno fugitivo y de verdad provisional en esta escuela de la ciencia del momento, de la intuición y del ardor imaginativo, se ha formado casi únicamente este cronista y poeta y novelista y pensador"*¹

Aprendizaje en las aulas del periodismo que propicia, sin duda, la pronta redacción de un relato breve. En estas delimitaciones con los del 98 y en su rápida pluma incidirá años más tarde

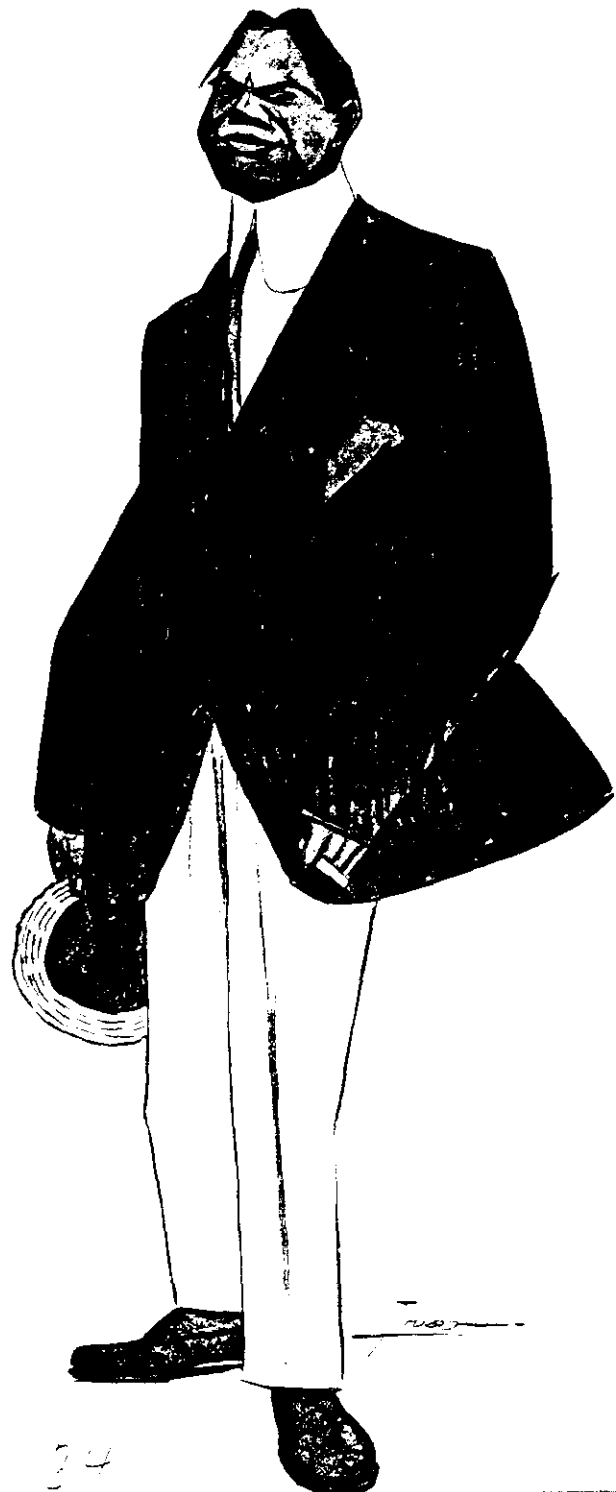
Arturo Mori:

"Podría ser adicionado a la generación del 98, pero él se siente un crítico de esa época y no quiere que se le confunda con ella. Como cronista sentó escuela. Es el periodista "del punto y seguido". Serrano Anguita lo llamaba a eso "literatura de perfumador", porque,

El cuento Semanal

LUNA, LUNERA...

NOVELA POR CRISTÓBAL DE CASTRO—ILUSTRACIONES DE MEDINA VERA



30 Cents.

Cubierta correspondiente al nº 34, 23 de agosto, 1907.

según él, salía a borbotones"²

La trayectoria, en fin, de Cristóbal de Castro, hasta alcanzar fama como cronista y ser considerado como "*profuso polígrafo*", aporta pocas novedades con relación a otros colaboradores de **La Novela de Una Hora**, por ello nos limitaremos a ofrecer una visión resumida de la misma.

Comienza en Granada estudios de Derecho que abandona para incorporarse a la vida literaria de la capital; en Madrid empieza la carrera de Medicina, igualmente abandonada, para dedicarse a labores periodísticas. Iniciadas en el semanario radical **El Evangelio**, dirigido por Leopoldo Romeo; con el mismo Romeo (*Juan de Aragón*) entra a formar parte de **La Correspondencia de España**. El cronista entre frívolo y social ³ es enviado como reportero a Rusia, por este rotativo, para cubrir la información sobre la guerra ruso-japonesa, experiencias viajeras y artículos que serán recogidos en **Rusia por dentro**, de sus obras, la que alcanzó mayor número de reediciones (cinco desde 1904, hasta 1949) además de una traducción al ruso. Con esta obra está relacionado su encarcelamiento en la *Modelo* por delito de imprenta, provocado, al decir de Nakens⁴, por el propio Cristóbal de Castro. Más tarde aparece su firma en **El Heraldo** ⁵, en **Informaciones** y en **La Libertad**, donde coincide con otros autores de **La Novela de una Hora**: Zamacois y Carrere⁶. Abundantes y variadas crónicas en diversos periódicos que, sin embargo, no le valieron el aprecio profesional ni afectivo de sus compañeros de oficio: en la fatuidad de su carácter y en las incorrecciones gramaticales y pedantería que deslizaba en sus artículos⁷ pueden encontrarse las razones de estos recelos, resumidos por Sáinz de Robles en los siguientes términos: "*en ninguno de ellos llegó a contar con la llamada "general simpatía" pues que su faz adusta, su conflictiva oratoria y las malas pulgas de su genio se la vedaban*"⁸. Los periódicos, en fin, en los que colabora dan cuenta de una evolución ideológica común a otros coetáneos y que va de posturas radicales en la juventud a paulatinas y alternantes posiciones más centradas según muestran sus colaboraciones para diarios republicanos de izquierdas: **El Heraldo de Madrid** y **La Libertad**, junto a los meramente liberales: **La Correspondencia...** e **Informaciones**. ⁹ y que habrían de convertir, [en palabras de Arturo Mori] al "*periodista desenfadadamente liberal*", impenitente crítico de la dictadura primoriverista¹⁰, en cronista con "*veleidades conservadoras*" hacia la mitad del período republicano. Conservadurismo al que sirve como preludio su relato, **El bolchevique**¹¹ (impropiamente anunciado como novela, en tanto que es solo relato breve que da título e inicia un volumen recopilación de otros seis más¹²) y por el que Cristóbal de Castro ingresa en la nómina de "*los grandes autores contemporáneos*", favorecido por la CIAP, (1931) al ser publicado en el número 24 de su colección **El libro para todos**¹³; hecho doblemente significativo por tratarse de una reedición cercana (en fechas) a **Poderoso Caballero....** Anticipo conservador, igualmente mostrado en su novela **Runief, el chaparaga**, de significado y tono semejantes a las escenas sobre la revolución rusa de **El bolchevique** y, para mayor claridad, editada por **Biblioteca Patria**¹⁴.

A semejanza, de sus coetáneos, alterna el "*profuso polígrafo*" sus actividades periodísticas con tareas

literarias: seis novelas (propriadamente dichas) (de ellas sólo **La interina** (1921) llega hasta una tercera edición); cuatro recopilaciones de poemas que le prestan la aureola de "*poeta por vocación*" ¹⁵; adaptaciones teatrales de autores españoles (Vélez de Guevara; Lope de Vega, Tirso de Molina) y extranjeros (Goldoni, Marcelino, Mezquita, Molière, O. Wilde, Ibsen); dramas originales en colaboración con Enrique López Alarcón¹⁶ y un total, nada desdeñable, de treinta y seis inéditos para las colecciones populares durante sus treinta años de existencia. Ahora bien, la cantidad (tal y como anotamos para su crédito como cronista) no va siempre acompañada de un alto reconocimiento por los promotores de estas revistas, a tenor del lugar que en ellas ocupa. Así su incorporación a **El Cuento Semanal** no se produce hasta el nº 34 (**Luna Lunera...** 1907) inicio al que siguen dos inéditos publicados en los dos años siguientes¹⁷; su firma no aparece en **Los Contemporáneos** hasta el cuarto año de su existencia (**La gran duquesa**, nº 194, 1912) y persiste con dos entregas más una de 1913 ¹⁸, la tercera y última en (**La descastada**, nº 338, 1915), poco antes del inicio de sus colaboraciones para **La novela corta**, una de las empresas de José de Urquía en la que alcanza notorio protagonismo. Así lo prueba que, en su número 5, sea publicado **Pluma al viento** (1916) y que en este mismo año, el *índice del segundo semestre*, destinado a juicios sobre colaboradores de la revista le fuese encargado al crítico cordobés ¹⁹. Su presencia en las editoriales de Urquía se pone de manifiesto, además, en los prólogos-comentarios de la serie "*Homenaje a los novelistas españoles del siglo XIX*" (desde 1917 alternan los inéditos con relatos de esta nueva serie encargados a Cristobal de Castro y Carmen de Burgos aparecer la firma de Cristóbal de Castro también en alternancia con la de Carmen de Burgos ²⁰). A él corresponde, también, la traducción de la comedia del portugués Marcelino Mezquita, **Envejecer**, publicada en otra de las colecciones de Urquía, **La Novela Teatral** (nº 232, año VI, mayo de 1921). Acorde con este protagonismo sus colaboraciones para **La Novela Corta**, se amplían a nueve, aunque una de ellas **Las Insaciables** (nº 78, 1917) es reedición de la editada por **El Cuento Semanal** (nº 79, 1908) y **El cuñadito** (nº 240, 1920) es *refrito* (casi al cien por cien, sólo cambia el título) de **La bonita y la fea**, tercera de las colaboraciones para la decana del género (nº 117, 1909). La última entrega, (doble, **Anécdotas del amor**, nºs. 422 y 423) va precedida de inéditos para otras colecciones de los años veinte: **La novela Semanal**, ocho números; en **La Novela de Hoy** (nº 11, 1922). De la predisposición de los novelistas a someterse al mejor pagador da cuenta su participación en la serie de Precioso, **La novela de la noche**²¹ (**Las sorpresas de Lorenzina**, nº 37, 1925); así como la alternancia, en los años 1927-1928, entre **La Novela Mundial**, con siete títulos (el primero **La inglesa y el trapense**, nº 6, 1927, con prólogo informativo sin firma; el último **La Duquesa espía**, nº 116, 1928) y con dos para **La Novela de Hoy** (de 1927; **Ese y esa**, nº 246 y **La mujer del pope**, nº 321, 1928). A ellas hemos de añadir **La señorita estatua** (1922), **Papá Saturno** (1923); más cuatro correspondientes a la etapa de la CIAP (nº 396 -1929-, nº 433 -1930-, nº 499 -1931- y nº 525 -1932-): Un total de ocho números para la colección fundada por Precioso, indicio claro de que Cristóbal de Castro no fue uno de los autores con

contrato en exclusiva. Depreciación ésta proyectada asimismo, en su asociación con Renacimiento-CIAP: en su Catálogo de 1929, sólo queda consignada la presunta novela **Un bolchevique...**²² al precio de 4 pesetas; profusamente precedida de comentarios elogiosos de críticos de prestigio atentos a la diversidad de la tarea literaria de Cristóbal de Castro: Astrana Marín y Ramón Menéndez Pidal para su poesía, Joaquín Costa para la vertiente social de su obra y Jacinto Benavente para "*Sus afortunadas refundiciones*" de dramaturgos españoles y extranjeros. Encabeza los comentarios el más joven de ellos, quien apunta hacia un rasgo de su obra: "*es el Ovidio español. Ningún otro escritor de estos tiempos conoce la psicología femenina como el autor de Las mujeres*"²³, reclamo al que, de haberse mantenido el primitivo diseño de contracubierta en **La Novela de una Hora**, se hubiera sin duda acudido para anunciar **Poderoso Caballero...**, al modo que lo hiciera, en su prólogo de presentación, **La Novela Mundial** diez años antes: "*Cristóbal de Castro ha estudiado a las mujeres con cortesía y con interés, tomándolas perfectamente en serio y amablemente en broma, rindiéndolas (sic) sus preocupaciones de sociólogo y sus galanterías de hombre bien educado*"²⁴. Preocupaciones del sociólogo de mujeres como elemento recurrente con Pedro Mata y Alberto Insúa que confirman el interés de **Editores Reunidos** por acaparar la atención de posibles lectoras. Obsérvese, asimismo, como el vacío, durante cuatro años (de 1932 a 1936) en narraciones breves de Cristóbal de Castro es coincidente con otros autores por el declive de las colecciones populares burguesas en los años treinta.²⁵

12.2. PODEROSO CABALLERO...

El número doce de **La Novela de una Hora**, publicado el 22 de mayo de 1936 presenta, en cuanto a diseño editorial, una anomalía que también se dio en el número diez. Afecta dicha irregularidad a la distribución de **Cien por Cien**, en tanto que las páginas finales, dedicadas a **La Novela Multiplicada**, quedan cubiertas con la continuación del "**CAPÍTULO XII** por **RAMÓN MARTÍNEZ DE LA RIVA**"(págs. 58-64). A diferencia de aquella, a cargo, precisamente, de C. de Castro, se observa ausencia de planchas publicitarias de la editorial que quedan limitadas a las directamente relacionadas con las de propaganda de la revista: en la contraportada, la de **PRIMEROS VOLÚMENES**, en donde se anuncian los once anteriores y en la contracubierta, bajo idéntico marbete, el catálogo de los doce volúmenes publicados, seguido de "*En preparación obras de...*"; enumeración de autores en la que se incluye el nombre del Director Literario de la colección: Mariano Tomás, ausente hasta este cambio en el diseño que recordemos, se produjo a partir del número nueve. En cuanto al texto narrativo básico, **Poderoso Caballero...**, ocupa 55 páginas, (de la 3-57, incluidas las cinco preceptivas ilustraciones interiores) extensión tan sólo superada, hasta este momento, por **Un cadáver en el comedor** de W. Fernández Flórez (57 páginas) publicado en el segundo número e igualmente desprovisto de publicidad editora.

12.2.1. Crónica holandesa.

El primer efecto sorpresivo en **Poderoso Caballero...** viene dado por las coordenadas espaciales ubicadoras de los acontecimientos: la aldea holandesa de Everingen "*Entre Zendal y Meerman junto a las bocas del Escalda, mitad pescadora, mitad labriega, está la aldea de Everingen*"²⁶(pág. 3), localización que abre la novelita; la ciudad de Delft, escenario de las populares fiestas holandesas las "*Kermesses azules*" (pág. 16); Rotterdam como puerto que propicia la aventura de viajes a lugares exóticos: Ceylán, Sumatra, Java, la Sonda, Indostán (pág. 28) y, finalmente, Colombo como ciudad cosmopolita ceylanesa. Espacios entre aldeanos y cosmopolitas espacialmente bien distantes de los escenarios españoles (mayoritariamente Madrid) en donde, con frecuencia, se inscriben las acciones, no solo de las novelitas publicadas en **La Novela de una Hora**, sino de gran número de las editadas por otras colecciones. Guarda, en este sentido, relación con **Los 38 asesinatos...** de Jardiel Poncela, aunque, según comprobaremos, tal semejanza se limita sólo a este alejamiento geográfico.

La trama sustentadora del relato es de escasa complejidad: un vaquerizo de Everingen, Juan Pablo, joven avaricioso y lerdo pretende a una "*fatua coquetuela*" (pág. 28), Guillermina, quien le pone como condición : "*corre mundos... cuando seas más hombre, cuando seas rico, vuelve y hablaremos*" (pág. 38). Para cumplir con esta exigencia, el joven aldeano emprende un largo viaje en barco que lo llevará a exóticos lugares y, merced a las ganancias en el juego, (él tan sólo como socio capitalista de un amigo marinero tahúr) volverá a la aldea con una bolsa repleta de monedas de oro. Pero la inconstante jovencita de sus sueños no cumple lo prometido: se fue a vivir a Rotterdam para casarse con un actor de teatro. La ingenuidad de la historia parece querer trascenderse con un verdadero aluvión de referencias a pintores, escritores, músicos, de manera que la estereotipada intriga se convierte en pretexto, a fin de mostrar la preparación intelectual del autor empírico. Alardes cultistas, abigarradamente acompañados de precisiones geográficas e históricas en los abundantes fragmentos descriptivos, que actúan como elementos distorsionadores del fluir narrativo, más acusados aún, por cuanto mal se adecuan a los preceptos del relato breve. De este efecto negativo se resienten, de manera notable, los personajes en quienes no se puede hablar ni aún de intento de configuración de caracteres, pues en aplicación de una técnica naturalista roma quedan predefinidos desde el inicio al fin del relato. Resulta igualmente llamativa la absoluta ausencia (ni en los supuestos protagonistas, ni en personajes secundarios, ni en los tangenciales o coro) de un mínimo indicio de rasgos heroicos, trascendentes, bondadosos o perversos: galería en fin, de tipos vulgares, cuya depreciación y falta de consistencia narrativas, dificultan el *reconocimiento* de los lectores con estas criaturas de ficción, a quienes ni su propio demiurgo muestra el menor aprecio. En consonancia con estas determinaciones narrativas el tiempo se limita, prácticamente, al presente narrativo, carente, asimismo, de introspección simultánea a los acontecimientos. Se crea, en definitiva, el efecto de un relato-crónica sobre gentes, lugares, y ciertas costumbres del país de los molinos (y de los tulipanes) significado éste recogido



Cubierta correspondiente al nº 12. 22 de mayo, 1936.

por el anónimo dibujante²⁷ en la ilustración de cubierta, cuyos motivos se limitan a un molino y al rostro de un joven rubio y de ojos claros, tocado de gorra marinera.

12.2.2. Estructura y técnicas narrativas.

Nos proponemos en este apartado argumentar de forma más precisa sobre algunos aspectos apuntados en líneas precedentes y, dentro de lo posible, procuraremos obviar las abundantes digresiones que el relato presenta. Para ello nos limitaremos a ofrecer muestras significativas que permitan enmarcar los escenarios, el tiempo, las costumbres o los personajes. A lo apuntado hemos de añadir, por su aplicación genérico-técnica, la modalización narrativa utilizada, aunque, lógicamente, se derive de las características que hemos indicado signan al relato: absoluto predominio del narrador omnisciente con marcado protagonismo, en claro detrimento de voces dialogísticas como factores multifocales. La única explicación plausible a la escasez de diálogo pudiera sustentarse en el carácter taciturno con que repetidamente queda definido el personaje clave para la coherencia narrativa; Juan Pablo. En efecto, son sus dos obsesiones: el dinero y conseguir el amor de Guillermina los elementos conductores del relato; las expresiones transmisoras de sus estados de ánimo o de sus inquietudes se resumen e identifican en una "*exclamación gutural entre animal y humana.- ¡Hum!*" (pág. 50), indicio claro de nula versatilidad, de este *carácter* poco propicia al diálogo.

Queda dividida la novelita en siete capítulos, señalados con números romanos y provistos de títulos identificadores con significado apelativo: escenarios, personajes y costumbres son los factores que determinan tal división. Así el "*I. DECORACIÓN*" (pág. 3) atiende a la ubicación de la aldea de Everingen; el "*II. COSAS DE ÉL*" (pág. 7) presenta al vaquerizo y a su familia, el "*III. COSAS DE ELLA*" (pág. 12) a Guillermina y a su hermana; el "*IV. INTERIOR*" (pág. 16) da cuenta de los preparativos necesarios para las "*kermeses azules*"; el "*V. LA FIESTA AZUL*" (pág. 2) alude a la fiesta popular holandesa organizada en la ciudad cercana, Delft; el "*VI. EL TULIPÁN ROJO*" (pág. 28) marca el alejamiento de la aldea nativa, acompañado por la flor simbólica del país y del amor; el "*VII. PODEROSO CABALLERO...*" (pág. 43) coincidente con el título del relato, desvela el significado de los puntos suspensivos "*es don dinero*", y el regreso al "*hogar*" (pág. 55). Tal profusión divisoria hemos considerado oportuno resumirla a tres partes atendiendo al funcionamiento y distribución de los materiales narrativos.

La aldea de Everingen.

En este apartado agrupamos los tres primeros capítulos en tanto que sirven a la presentación del primer escenario, así como de sus habitantes.

En el titulado **DECORACIÓN** (págs. 3-6), so pretexto de ubicar la aldea motor de los acontecimientos, el narrador omnisciente abunda en descripciones que transmitan sus conocimientos

pictóricos, geográficos, históricos sociológicos, e incluso arquitectónicos. Así, el cielo es descrito mediante un símil con los paisajes de **Berghem** (pág. 3); las isletas y cabañas del Krammer como recuerdo de las marinas de **Van der Neer** (pág. 4); el ambiente campesino y pacífico a semejanza de los "lienzos de **Pablo Póttter**" (pág. 5) o el atuendo de las holandesas plasmado en la inmortal "*Mujer hidrópica*" de **Gerardo Dof** (pág. 6). El saber geográfico-histórico se manifiesta en una estampa, a vista de pájaro, (la de un observador que "*dispusiese de buenos zeit*"²⁸ -pág. 4-) de la provincia holandesa de Zelanda: la de don **Luis de Requesens** y **Guillermo el Taciturno** (Ibid); limitado al norte por el **Kammer**, al este por los "*bosques del Brabante septentrional [...] por donde avanzaron a Breda las huestes del marqués de Spínola*" (ibid) al sur por las granjas de **Neuren** y "*al oeste, entre Rosendal y Tholen, verdea el canalillo de Erasmo*" (ibid). Acumulación de topónimos y antropónimos salpimentados con demostraciones de conocedor de costumbres, tipos, edificios y objetos, más asequibles a lectores poco versados. Por ejemplo: las casas de Everingen son "*casas puntiagudas [...] construidas en viejo estilo brabantón*" (ibid) y en su plaza, semejante a un patio de armas, se eleva una iglesia de "*arquitectura ojival flamenca [...] torre de Chapitel y guarda*" (ibid), con su respectivo "*carrillón*" (pág. 5) que suena al amanecer, al medio día y al anochecer dotado con "*magnífico cuadrante, obra de Felipe de Leyden*" (ibid) y vigilado por "*dos Hércules en piedra con la clava al hombro*". Mezcla ubicadora de tono divulgativo, en donde se mueven y conviven pescadores, labriegos "*chicos recién salidos de la escuela*" (ibid), "*mujeres altas, recias, apretadas, de rubias carnes y ademanes indolentes*" (pág. 6) y mozos atentos a sus quehaceres, según los momentos del día marcados por el "*reloj brujo*" (pág. 5). En estas tareas habituales se inscriben barcas, vacas, "*olor a sopa de coles*" (pág. 6), enmarcadas por álamos; por una granja que "*anima el paisaje con la nota geórgica de sus terneros, triscando bajo el aspa de un molino*" (pág. 3) y por el tronante "*Escalda, brazo de mar*" que ruge azotado por los vientos" (pág. 6). **Decoración** genérica que preludia la presentación de uno de sus habitantes "**COSAS DE ÉL**" (págs. 7-12).

El término cosas parece sintetizar la determinación caracteriológica que signa a este personaje de cuyo nombre tiene conocimiento el lector por las admoniciones que le dispensa Pedro de Ostade, quien ayuda al mozo ante la cabezonería de una vaca, "*La Rojiza*", inmóvil a pesar de sus órdenes: "-Sus... Perla, Sus... Rojiza. *¡Que nos vamos* (pág.7)". El escrupuloso examen de la vaca "*conforme a una práctica vaqueril de diez años*" (pág. 8) y su compasiva pregunta "-*Estás mala?*". (Ibid), inciden en cuál es su trabajo.

En cuanto el presentado por el narrador como "*Un hombre, con calzones anchos, jubón sin mangas y chaleco azul muy bordado*" (ibid) además de dar nombre al vaquerizo, será el encargado de autonominarse, así como de transmitir informaciones sobre el padre de Juan Pablo y sobre costumbres sociales relativas al trato con las mujeres. En este sentido, identifica al vaquerillo "*recriminándole la debilidad de su carácter: -¡Este Juan Pablo- refunfuñaba el hombre. - ¡No ves cómo abusan de tí? Las*

tienes mal acostumbradas. A las vacas y a las mujeres sólo se las gobierna a palos" (Ibid), e insiste en el necesario cambio de costumbres del padre alcohólico al despedirse del muchacho a la par de identificarse: *"-Dile a tu padre que se enmiende. Que te lo ha dicho Pedro Ostade"* (pág. 9). Este breve monólogo más que diálogo, pues *"El mozueto, sombrío, no contestaba"*, es el primer indicio del carácter poco hablador de Juan Pablo; las causas de tal silencio serán precisadas más adelante por el narrador en el fragmento destinado a su retrato:

"Era un mozueto recio, más bien bajo, de anchas espaldas y ojos tan claros que parecían sin pupilas. Tenía el pelo albino, casi blanco y la cara llena de empeines, como un muñeco descascarillado.

Corto de alcances y palabras, suplía las respuestas con el mismo gruñido animal, dicho en tonos muy diferentes.-¡Hum!-arrugando el entrecejo. -¡Hum!-sonriendo a boca abierta, como un tonto. -¡Hum!-agachando la cabeza, como un vencido.

En su carácter taciturno no había ciertamente hosquedad, ni encogimiento, ni hurañías. Era más bien como resistencia de un cerebro torpe a meditar, al esfuerzo de meditar. Un cerebro nebuloso, pobre, débil, en el que sólo había una luz: la avaricia" (pág. 10).

Negativas marcas físicas, psíquicas e idiomáticas, recurrentes y determinadas por un ambiente familiar sumamente hostil. Hostilidad plasmada en fríos y convencionales saludos y en recriminaciones del padre: *"-Ya está aquí el gran trabajador. El ordenado. El ahorrativo..."* (ibid); de la madre por su desaseo al vestir una misma camisa durante seis días: *"Es un asco"* (pág. 12) y corroboradas por la hermana, Isabel Clara: *"Déjalo madre. Eso le alimenta"* (Ibid). Confrontaciones familiares determinadas, en definitiva, por opuestas concepciones de la economía doméstica: avaricia en Juan Pablo, despilfarro en el resto de la familia, representado, esencialmente por la ingesta continuada de *"gin"* (ibid) de un padre indolente y vago. Este descarnado cuadro familiar se completa con amplios apuntes (a cargo del narrador omnisciente) en los que nuevamente aparecen referencias eruditas. Así el interior de la casa donde cosían silenciosas las dos mujeres es *"el interior típico, digno del pincel de Terburg"* (pág. 9) y el sufrimiento que causaba en el ahorrativo joven el *"espíritu disipador de su familia"* (pág. 11) es comparado con los de *"Syllok o Harpagón"* (Ibid). La voz omnisciente da cuenta, asimismo, del pasado de Juan Pablo (esta breve analepsis es la única que rompe el presente narrativo) relacionándolo con su carácter de trabajador-avaricioso: *"-Fué pescador, labriego, mozo de fonda. Una vez escapóse²⁹ a Rotterdam para enrolarse en un vapor, con rumbo a Sumatra; pero la policía lo detuvo por menor de edad"* (pág. 11), en contraste con el opuesto de la familia y como preludio a su próximo viaje a las tierras de Ceylán. En estos apuntes, amén de las forzadas referencias cultistas, puede apreciarse un estilo mezcla de pedantería y coloquialismos; sirva como muestra la siguiente cita, resumidora de las reacciones contrapuestas de los componentes de la familia.

"tanto el padre, como la madre, como la hermana, habían sido, eran y serían, hasta morir, amigos, aunque honestos, de la buena vida: del comer bien, del vestir galán, de las fiestas, de lo superfluo. Y Juan Pablo, a cada mordisco en la hacienda, a cada vaca menos, a cada quintal de patatas vendido y suspiraba y se rebullía en un malestar de sordidez" (ibid).

La parte destinada a presentación de personajes de la aldea de Everingen se cierra con el capítulo **III, COSAS DE ELLA** (págs. 12-16): unidad de estos tres capítulos primeros subrayada por la ilustración incluida en la página quince. En ella se representa un molino, al lado una granja y situados en las orillas de un río. Su función es rememorativa en tanto que el pie remite al inicio de la novelita, *"Una granja anima el paisaje con la nota geórgica... (Pág. 3) "*. En cuanto al texto narrativo las recurrentes **cosas** que sirvieron al epígrafe del anterior capítulo inciden ahora en el determinismo del carácter de la supuesta protagonista, Guillermina, descrita como: *"burlona, pizpireta, amiga de bromear con todo el mundo. Se parecía por los piropos. Los buscaba, los provocaba con sus miradas de reojo y sus risas, ruidosas y azorantes" (pág. 13).* A esta breve etopeya se limita su descripción, a cargo de un narrador que no muestra pudor alguno en la descripción bastante más detallada de elementos narrativos de segundo rango. Confirma este esbozo de carácter una nueva antítesis con el personaje que funciona como hilo conductor del relato: la joven por su locuacidad y desenvoltura, es bien opuesta al taciturno y serio Juan Pablo, en quien producía *"hondas desazones sabrosas"*. (Ibid)³⁰. El espacio elegido para su incorporación a escena es el muelle, donde *"el Escalda rugía, como un león con calentura" (pág. 12)* y, situado en él, una tiendecilla, con *"tendero, caricaturesco y malicioso, como un aldeano de Teniers"* (Ibid). Nueva cita indicadora de la persistencia del narrador omnisciente en la demostración de sus conocimientos pictórico-artísticos, unida a afanes divulgativos reflejados en el símil hiperbólico de tono coloquial, referido al Escalda. La visión del tendero se produce simultáneamente a la de las dos hermanas Mieris *"acicaladas y divertidas con las chanzas del mercader galante"* (pág. 13). Guillermina, la menor, es presentada con el acompañamiento familiar que sirvió a **Cosas de Él**, aunque ahora la relación entre las hermanas es de absoluta connivencia fraternal propiciadora de un diálogo, destinado a la burla del incauto joven con promesas, incluso, de matrimonio. Las pesadas bromas se manifiestan, además, en un gesto a dúo:

"Tomáronle en medio de las dos, del brazo, alborotando con sus chistes y risas como si fueran a un baile de máscaras. A la puerta de "El Tulipán de Oro" preparaban el tiro de la diligencia de Kaytuk. Los caballos, picados de las moscas, hacían cascabelear sus colleras. Un hombre, encaramado en la boca, iba colocando los baúles. El mayoral, látigo al cuello, discutía con los viajeros, teniendo el jarro de cerveza en la mano" (pág. 14),

pretexto que permite la referencia a otro lugar de público encuentro, que desemboca en *"afrenta"* (ibid) al joven y consiguiente defensa y arrepentimiento de la pequeña Mieris: *"Guillermina, excitada, nerviosa, con*

*los ojos llenos de lágrimas*³¹ le pidió perdón " (Pág.16).

Las Kermeses³² azules.

Los capítulos IV y V presentan como elemento común las fiestas populares holandesas celebradas en la ciudad cercana a Everingen, Delft.

En el **IV. INTERIOR** (págs. 16-22) el protagonismo recae en la crónica de costumbres a través de los preparativos que las fiestas populares suponen, animada con diálogo entre los familiares de Juan Pablo. Se trata de uno de los capítulos con mayor índice de cesión de voz a los personajes y, sintomáticamente, en ausencia del personaje taciturno. Por referirse, esencialmente, a los preparativos debiera haberse titulado **Anterior**, tanto más cuanto cualquier rasgo de interioridad es inexistente, a no ser que se refiera al espacio, la casa, en donde se ubica la parte dialogada.

Se abre el capítulo con un resumen del significado, participantes y alcance geográfico de tales fiestas:

"Acercábanse las "kermeses azules" de Delft, famosas en toda Holanda, por sus concursos de ganados, de leñadores, de patinadores, ornato de las ferias de encajes y de las regatas a remo.

Por toda la región desde Zelanda al Zuiderzeé y desde el Mosa a Utrech, se animaban villas y aldeas con preparativos" (pág. 16).

A continuación se precisan los preparativos: elección de las mejores vacas limpias y brillantes; arreglo y barnizado de *"antiguos carros de barandillas"* (ibid); entrenamiento de los patinadores *"en los caminos donde las nieves de noviembre formaban pistas naturales, como un "Skating"'"* (ibid). Fiestas anuales, celebradas en noviembre en las que *"Como todos los años el hogar*³³ *de Juan Pablo se llenaba de actividad e ilusiones"* (ibid). Consisten estas actividades en un continuado coser de las mujeres revisando su ajuar: faldas, jubones, cofias, medias, delantales de peto, juegos de encaje (pág. 17); y en la continuada charla del padre mientras limpia sus pipas y bebe "gin" (pág. 17). Ilusiones y locuacidad proclives al diálogo entre los tres personajes, sobre la cercana fiesta, sobre cuál será su lugar de hospedaje, sobre los gastos anejos al desplazamiento y sobre la negativa reacción que ellos causarán en el avaro Juan Pablo:

"-¿Sabéis que hace una noche horrible? Y el tonto de tu hermano, sin venir... Iremos, como siempre a casa de Zurdoft. Les llevaremos los regalos de costumbre. Y tu hermano se pondrá, como siempre hecho una fiera, diciendo que gastamos mucho" (ibid).

Intervención del padre en la que, además de servir como resumen a inalteradas costumbres y opiniones, se introduce el segundo móvil del diálogo: la tardanza del joven y su ausencia de la animada escena, localizada temporalmente de manera precisa: las ocho y media. La tardía hora para las costumbres holandesas crea cierto clima de desasosiego que lleva al padre a buscarlo en la cuadra; a presuponer, ante

la infructuosa búsqueda, que tal vez "*se haya largado otra vez a Rotterdam*" (pág. 18) y que lo hayan admitido a bordo por ser mayor de edad; hipótesis a la que replica la hermana, insistiendo en sus escasas facultades intelectivas: "*¿Como quieres que admitan a un tonto en ninguna parte?...*" (ibid). Un nuevo interrogante sobre si estará en la taberna incide, asimismo, en el rasgo de avaricia del personaje: "*Considera si tu hermano va a desprenderse de un mal gulden (florín)*"³⁴ (pág. 19). El transcurso del tiempo: "*Sonó el escape del reloj de pesas trrrrrr. Las diez campanadas, lentas, metálicas, agudas, pusieron en los corazones una combinación fugitiva*" (Ibid) motiva el cambio de actitud en los componentes familiares. Iniciado por una maternidad compasiva: "- *Si el muchacho ha caído enfermo...*" (ibid), continúa con un "*¡Caramba! ¡A ver si creían que era un monstruo sin entrañas!*" (pág. 19) pensamiento del padre transmitido por el narrador, quien también se encarga de dar cuenta del estado anímico de la hermana con similares exclamaciones coloquiales: "*se consideró en la obligación de hacer protestas fraternales. Tampoco era una desalmada, ¡qué demontre!*" (Ibid).

La inquietud queda disuelta con la llegada de *El Frisio* (personaje tangencial descrito como "*hombrón cariancho y sencillote*" -ibid-), el encargado de comunicar que Juan Pablo está en la fonda ayudándole a "*empaquetar comestibles. ¡Tenemos que surtir mañana a medio Delft!*" (ibid). Manutención de la que al día siguiente no se aprecia al menor indicio. El motivo de su visita, en fin, es recoger la "*collera grande*" (pág. 20) para adornarla con "*campanillas de mi país, de Frisia. ¡Me corto la cabeza si no saca un premio decente!*" (ibid). El esclarecimiento del paradero y motivo de ausencia de Juan Pablo da paso a una discusión valorada por el narrador con los siguientes términos:

"Así eran este matrimonio y esta hija; los tres a cual más indeciso, ligero y gregario, llenos todos de vulgar vanidad y egoísmo: amorfos, masa" (Ibid).

Negativos rasgos resumidos en la depreciativa "*masa*", tema tangencial en **Poderoso Caballero...**, que establece sintomática recurrencia con la novelita de Salaverría publicada en el número ocho de **La Novela de un hora**³⁵. La violenta discusión familiar se desarrolla en ausencia del oriundo de la provincia holandesa de Frisia, desplazado a la cuadra para buscar la collera. Conseguido el propósito se despide con el mismo "*saludo tradicional de la vieja Holanda:// gente de paz a quien la quiera*". (págs. 20 y 22) que utilizase a su llegada. Con él finaliza el capítulo centrado en los preparativos de la fiesta holandesa, donde el narrador se ha adaptado a su papel de cronista de lo popular, de ahí la menor presencia de conocimientos eruditos observados en anteriores capítulos, de los que, por la condición social de los personajes, hubiera podido prescindirse igualmente.

La crónica festiva se completa en el V, **LA FIESTA AZUL** (páginas 22-28, con ilustración en la 23³⁶) subdividido en dos secuencias. **La primera** (págs. 22-26) relata el desplazamiento hacia la ciudad de Delft; **la segunda** (págs. 26-28) el ambiente de fiesta durante la tarde del mismo día, así como el encuentro Guillermina-Juan Pablo. La voz predominante vuelve a ser la del narrador omnisciente continuado

discurso tan sólo interrumpido por dos "*¡Hum!*" (pág. 24) y los "*baallos*" (pág. 25) del callado joven y por breves preguntas de su hermana: "*¿Está todo? ¿Podemos ir?*" (Ibid). El protagonismo de este punto de vista nos trae, nuevamente, citas de pintores destinadas a la descripción del cielo en el amanecer del gran día, acompañadas de acumulación de símiles cuyos referentes pertenecen al ámbito de lo cotidiano: mezcla de lo popular con lo culto a la que nuestro narrador es tan proclive. Quede probado este rasgo básico de estilo, en la siguiente cita inicio de este capítulo:

"Las nieblas del amanecer se desmadejaban entre los árboles, sobre los canalillos, como las humaredas de un expreso. A veces se entreabrían, como en su incendio, dejando ver confusamente una granja, un molino, un bando de cigüeñas. A veces, se cerraban como nubes de tempestad, tragándose un grupo de abedules, un puente, algún carro madrugador..."

Poco a poco, en flecos, en vedijas, en hilachos, fueron partiéndose, alejándose, hasta extinguirse. Quedó el cielo como una alfombra recién barrida, sin un hilo, ni una mota, liso en su delicado gris Ruysdel, empenachado de celajes a lo Terburg " (pág. 22).

La descripción y relato del camino hacia Delft detallan el frío de la mañana; el sonido de los carrillones; la presencia de barcas, trenes, fábricas, carros; de niños, de patinadores entonando "*las canciones del "Neteerland"*" (pág. 25) de una multitud, en definitiva, "*extendiéndose, por los campos, como un río que se desborda*" (pág. 26). Algarabía populosa, en donde se enmarca al avaricioso y torpe Juan Pablo. Insistencia en la configuración negativa de su carácter relacionada ahora con la "*fiesta azul*" y con su peculiar manera de comunicarse. Quede la primera resumida³⁷ con el siguiente párrafo:

"Desde que el Frisio, en su deseo de favorecerle hablóle de un premio en el concurso de carros, Juan Pablo no tenía otro pensamiento ³⁸. Cien gúldenes para él, espíritu sórdido, representaban una verdadera fortuna" (pág. 24).

La segunda, viene a ser una manifestación de su escasa inteligencia, en tanto que no es capaz de construir un mensaje por breve que sea: su competencia y actuaciones comunicativas quedan signadas por tan sólo signos gestuales u onomatopéyicos. Así, la respuesta a las preguntas de la hermana se limitan a un gesto afirmativo con la cabeza o el recuerdo de los gúldenes, asociado al de Guillermina, lo hacen exclamar repetidamente (insiste el narrador): "*A cada una de estas confusas y borrosas sensaciones, lanzaba "hums" en tonos diferentes*" (pág. 25) y expresiones, igualmente onomatopéyicas, son las utilizadas para incitar al movimiento a los animales: el "*Sus*" del capítulo II, es sustituido en éste por "*-baallo... baaallo...*" (Ibid).

La **segunda secuencia** queda situada "*A la tarde, en la plaza del Zuiderzée, grande como un pueblo*" (pág. 26). Sus páginas informan sobre un aspecto característico de la fiesta: muchachas con cofias azules, símbolo de su soltería, bailan con muchachos de gorros azules en busca de novia. Detallismo costumbrista que sirve como marco a Guillermina, inmersa en el jolgorio, "*bailando pizpireta*³⁹ y risueña, en los brazos

de un atleta rubio" (pág. 26) contrapuesta a Juan Pablo, aislado de la fiesta: "no sabía bailar y que, por tanto, estaba al margen de la "Kermesse"⁴⁰ azul", establecida precisamente para fomentar el baile a la socapa del amor" (pág. 27). "Socapa" musical que sirve de pretexto al narrador para nueva cita de "los aires populares de Overysse, tan amados de Juan Sebastián Bach" (Ibid). La destreza e ineptitud para el baile reincidenten en el antagónico carácter de estos personajes, antagonismo retomado al cierre del capítulo. La desenvuelta joven comunica el lugar de su hospedaje a Juan Pablo y, sin cesar la danza, en compañía del "atleta rubio" (pág. 27), lanza al mozo un tulipán, acompañado de sus gestos de "coquetuela fatua" (ibid): cierre de ojos y entreabrir de labios. Reveladores gestos para el torpe y "estupefacto"⁴¹ joven quien, "acometido de ternura rompió a llorar". (Ibid) Emocionado llanto de cierre semejante al del final del capítulo **COSAS DE ELLA**, aunque cambiados los personajes "acometidos" por la ternura.

En busca del dinero y el amor.

En los capítulos **VI** y **VII** se produce un cambio en las coordenadas espaciales: el barco mercante "Groninga"; Colombo, Ciudad Ceylandesa y regreso a Everingen con breve parada en Rotterdam. Diversidad de escenarios y alejamiento espacial unificados por un mismo móvil: propósito de Juan Pablo de hacerse rico, para conseguir el amor de Guillermina. Este es el motivo de que los hayamos considerado de manera conjunta.

El capítulo **VI** retoma para su título el nombre de la flor entregada por Guillermina, al que se añade un adjetivo cromático no anunciado: **EL TULIPÁN ROJO** (págs. 28-43, con ilustraciones en la 31 y 39⁴²). Queda subdividido en tres secuencias basadas en cambios espaciales, la **primera** (págs. 28-35) transcurre en el Groninga y en su inicio se nos informa de su potencia, "dieciséis nudos holandeses"; de su situación, "Canal de los Siete Grados, en el Golfo de Omán"; de su nacionalidad "matrícula de Rotterdam"; cargamento: "maquinaria, relojería, chocolates"; tripulación "cuarenta hombres" y ruta: "Ceylán, Sumatra, Java y la Sonda, teniendo (sic) escalas voluntarias en el Indostán". Se detalla el tiempo narrativo "un jueves de noviembre, a media tarde"⁴³. Precisiones técnicas y geográficas adornadas con cita de Baudelaire de quien se transcribe el siguiente fragmento:

*"Souvent, pour s'amuser, les hommes d'équipage
prennent des albatros, vastes oiseaux des mers,
qui suivent, indolents compagnons de voyage, le navire
glissant sur les gouffres amers"* (pág. 28).

El pretexto, la descripción del paradisíaco paisaje de Ceylán anunciado por la fragancia de "sus bosques de canelos" (ibid) y por "Los albatros de Comorín, tendiendo sus hermosas alas blancas" (ibid). El resto de la secuencia atiende al ambiente del barco, creado por una tripulación de zelandeses, frisios y brabanzones; grupos con diversas actitudes, determinadas geográficamente, pero con un interés común: el

juego, espoleado por dos tahúres de Amsterdam quienes, para huir de la policía, se han embarcado como pinches de cocina. A cargo del narrador omnisciente las descripciones ambientales, el relato de las actividades de los marineros y el juicio crítico sobre la *"ambición desazonante y enfermiza del juego"*. Discurso, brevemente interrumpido por escuetas intervenciones corales *"-Hagan juego"* o *"-Ya están ahí..."* (pág. 30). A la obsesión por el juego (*"infestando como una epidemia a toda la marinería"* -ibid-) escapa Juan Pablo, presentado de forma sorpresiva en este escenario en su afán de substraer del vicio a uno de los marineros: Tomás Vanderer. Igualmente sorpresivo resulta el cambio operado en el mudo joven de capítulos anteriores, pues ahora se comunica, sin demasiados problemas idiomáticos, con su amigo Tomás. ¿Habrá sido la amistad la favorecedora del milagro?. Con todo, en esta secuencia, salvo al final, sigue escaseando el diálogo., justificada tal ausencia por la continuada dedicación del amigo al juego; impuestos silencios contextuales que hacen replegarse a Juan Pablo en su mutismo y en el amoroso cuidado de un tulipán algo marchito tras *"once días de navegación"* (pág. 32). La referencia a la flor holandesa y a su cuidado dan paso a otra referencia erudita de la voz narradora, mezclada con su simbólico significado popular relativo al amor:

"Juan Pablo, buen holandés, consideraba el tulipán, no como flor, sino como joya. Tenía el culto nacional iniciado por Wulick Kiewez en Amsterdam, al exhibir ante la muchedumbre el primer tulipán criado en el reino, de semilla traída de oriente por Eurecio Herward, navegante. Pero, además, como enamorado a su modo, sabía que el tulipán, por su tendencia a mudar de color, está considerado como símbolo de inconstancia" (Ibid).

Termina la secuencia, con el diálogo de los amigos. Los temas, el efecto pernicioso del tulipán para el juego *"ya estás con el dichoso tulipán. ¡Tíralo! ¿No ves que trae "la negra"* (pág. 33); la negativa de Juan Pablo a seguir tanto esta orden del amigo, como a secundarlo en el juego por temor a perder, y la presencia de la primera duda ante las contundentes palabras de Tomás: *"Allá en las nieblas de su mente, reluce como un sol la avaricia.- ¡No perdía, pero no ganaba!"* (pág. 34) como preludio de reacciones futuras.

La **segunda secuencia** (págs. 35-41) nos sitúa en las calles de Colombo: *"donde el dominio inglés ha puesto sus cuarteles, su policía y sus "docks", con esa apariencia transigente que consiste en tener criados negros, ordenanzas negros"* (pág. 35). Continúa la ambientación con detalles sobre las casas de la ciudad: *"pequeñas como chozas las de los indígenas"* (ibid); amplias con cobertizos de madera y jardincillos las más ricas. Con el grupo de marineros llegamos a la oficina correos: *"gran edificio de piedra, que con la residencia del gobernador inglés, llama la atención en Colombo"* (pág. 36-37) y durante el trayecto, el diálogo entre los amigos informa sobre la posible carta de la *"niña del tulipán"* (pág. 36) descartada por Tomás de forma contundente *"¡Qué cándido! ¡No conoces a las mujeres!"* (Ibid). Advertencia que no lo desanima, pues será durante la larga espera en la *"cola del ventanillo"* (pág. 37) el pretexto (merced al recuerdo) para que el narrador transcriba el final de la noche de las *"kermesses azules"*, como explicación,

(rezagada sin duda para mantener la intriga) de la aventura emprendida por el joven aldeano. Juan Pablo se dirige al lugar indicado por Guillermina, al "*Mesón de la Corona*"; la mesonera le informa que han ido al teatro y volverán tarde; esto crea "*estupefacción*" en el mozo que "*tenía del teatro y de las mujeres que trasnochaban, ideas de liviandad y orgía*". (ibid); espera hasta el amanecer; llegada de la coquetuela acompañada de alborotado grupo de jóvenes; arrebató del joven con sujeción del brazo y pregunta sobre el significado del tulipán ofrecido; risa atolondrada, y rápida respuesta esclarecedora, al fin, del presente narrativo:

"- Es mi talismán. Ve; corre mundos... Cuando seas más hombre, cuando seas rico, vuelve y hablaremos.

Y él habíase lanzado lejos del hogar; corriendo mares, afrontando peligros, para hacerse hombre, para hacerse rico..." (pág. 38).

El lento acceso a la ventanilla, infructuoso al no confirmarse el deseo, informa asimismo, del apellido del protagonista Vanmeyer, y confirma las palabras del amigo sobre la inconstancia de las mujeres, reforzadas con nuevo diálogo. Salida del gran edificio, paseo por las calles de la ciudad que abre paso a tópicos⁴⁴ puntos descriptivos de una ciudad cosmopolita y moderna:

"Detuviéronse para dejar paso a un destacamento indígena que, al mando de un oficial inglés, lucía el uniforme mixto de los cipayos. Numerosa muchedumbre de indios, con ese rápido blanquear de ojos que recuerda el de los autómatas agolpábanse a la admiración de sus compatriotas, que habían cambiado la túnica indígena por el vestido militar.

Las calles se animaban con una verdadera inundación de vehículos, en que se mezclaban los autos charolados, lujosos, con damas bellas y suntuosas y los birlochos arrastrados por hombres que llevaban como caballos, colleras de sonoros campanillos.

Abríanse, recién regadas, las tabaquerías, las tiendas de modas, los bares indios. Salía de los bares y cines estrépito de pianos y "jazz-band" (pág. 40).

Acaba el paseo en una taberna del muelle, con copiosa merienda ("*embutidos, arenques, manteca, pepinillos de Kandy y uvas de Pedrotagalla*"-ibid-) y abundante "*cerveza rubia del Punjab*" (pág. 41) que operan transformación de excitante "*nerviosidad*" (ibid) en Juan Pablo. Circunstancia aprovechada por el sagaz amigo para convencerlo de los beneficios que le puede reportar el juego. La conversación se sustenta en el "*-No pierdes, pero no ganas*" (ibid) utilizado en la anterior secuencia, al que se suma ahora el conseguir a la niña del tulipán: "*Si ganas eres rico. Y si eres rico tendrás a Guillermina*" (ibid), argumento que definitivamente lo convence.

La **tercera secuencia** (págs. 42-43), muy breve, implica otro cambio de escenario: una sala de juego descrita sucintamente con rasgos eminentemente negativos, muestra de la desafección del narrador por los jugadores:

"Era un salón bajo de techo, ahogado de humo, atestado de jugadores. Por las ventanas se veía el mar. Había un olor pestífero a sudor, a pescado a grasas. Varios negros hercúleos, con turbantes, paseaban entre las mesillas donde bebían gentes mal encaradas, de aire torcido y criminal" (pág. 42).

En este espacio quedan situados los dos amigos: Tomás, después de acabar con la terca resistencia del joven borracho, arriesga los cincuenta gúldenes prestados; media hora de astucia, acompañada tan sólo de *"refrescos de granada de Punjab"* (ibid), que finaliza en *"montones de oro"* (ibid) con los que llena sus bolsillos. Mientras tanto el joven, aparentemente dormido, gemía y lloraba por la autodestrucción del objeto portador de mala suerte: *"Se incorporó, los ojos llenos de lágrimas. Entreabrió el puño trémulo, dejando caer las hojas, hechas pedacitos del tulipán..."* (pág. 43). Cierre lacrimógeno similar al del capítulo anterior y, aunque los motivos sean distintos, se mantiene, igualmente, el objeto simbólico.

Coincide el título del **capítulo VIII** (págs. 43-57, ilustración en la 47)⁴⁵ con el de la novelita **PODEROSO CABALLERO...** incluidos los puntos suspensivos ⁴⁶ significados elusivos que ahora se completan por el protagonismo concedido al dinero, en patente correlación con el estribillo gongorino: *"poderoso caballero es don dinero"*. En efecto, el protagonista de sus dos primeras secuencias es el dinero conseguido, a través del juego y su artífice mediador es el ídolo del avaricioso Juan Pablo:

"Vanderer agrio, altisonante, fantasmón, corrido, reunía para el sencillote Juan Pablo los prestigios de Fierabrás, del Cid, de Matamoros y de Don Juan en una pieza. Y Juan Pablo, taciturno, humilde, le escuchaba como diciendo: "¡Quién fuera así! ¡Qué hombre más grande es este hombre!" (Ibid)

Personaje admirado que, *"como sagaz Mefistófeles sabía despertar al mismo tiempo la codicia del sórdido y la ilusión del enamorado"* (pág. 44). Durante cuatro meses se mantiene *"una alianza fraternal"* (Ibid) que dará como resultado un paulatino enriquecimiento, favorecido por la ausencia del Groninga de los dos tahúres tramposos reclamados por la policía.

Aparte de esta acumulación de gúldenes y de la ausencia de los fingidos pinches, pocas novedades aporta esta primera secuencia: se insiste en la obsesión por el juego de Tomás y en la avaricia ilusionada del joven, quien sigue manteniéndose al margen de las timbas organizadas en la cubierta del barco. La reincidencia afecta, incluso, a un diálogo aclaratorio sobre la noche de las *"kermesses"* de las que tanto el amigo como los lectores tienen conocimiento, aunque con añadido de algunas novedades. En el inicio se observa un cambio en los juicios emitidos anteriormente sobre Guillermina, claramente dirigidos a mantener la ilusión del ingenuo y como factor determinante del pacto amistoso:

"- Ya ves que no soy feminista. Tengo de las mujeres un concepto poco entusiasta. Conozco sus coqueterías, sus veleidades, sus traiciones, hasta sus infamias. Pero tu Guillermina no es de esas. Una muchacha que, bailando con un muchacho le entrega a otro una flor, ¿no

confiesa con este hecho sus inclinaciones?" (pág- 48).

Posteriormente, ante las dudas por no haber recibido noticias de la joven, Vanderer le hace darse cuenta de que no es raro puesto que tampoco él le ha escrito: obviada que reincide en la torpeza de Juan Pablo.

En cuanto a la **segunda secuencia** (págs. 50-52), sumamente breve y centrada de nuevo en las ganancias del juego y en las funciones de los amigos: "*Tú déjame. Paseas, duermes, lo que quieras con tal de no asomar por la partida. No me azores. No traigas la "mala sombra"*" (pág. 56), introduce un elemento imprescindible para el desenlace: la violenta pelea entre "*Ulrico, el Brabantés*" (pág. 51) y Tomás, a consecuencia de "*una partida*" con consiguiente sublevación de los marineros, obligan al capitán a prohibir el juego en el Groninga. Desaparecido el común afán que unía a los amigos, se despiden en "*los sucios muelles de Port-Said*" (pág. 52) Juan Pablo vuelve a Rotterdam en el mercante holandés y Vanderer se queda en esta ciudad "*en espera de un barco que lo llevase nuevamente a la India, señuelo de jugadores ambiciosos*" (Ibid).

La **tercera secuencia** (págs. 52-53), más breve aún que la anterior se sitúa en el puerto de Rotterdam y sus alrededores, nuevamente descritos, a semejanza de los lienzos de pintores holandeses:

"Juan Pablo, con su maletín, paseaba impaciente, mirando, sin quitar los ojos, la orilla izquierda del canal y la faja de aldeas pescadoras que han copiado tan vigorosamente en sus lienzos Backuisen y Guillermo Van der Velde, el Joven" (pág. 52).

El regreso a la patria ⁴⁷ conlleva el reconocimiento de "*los carillones (sic) de Hoog Straat y el vuelo augural de las cigüeñas que le daban la bienvenida*". Entre su equipaje un bolso verde que aprieta "*contra el corazón, como un hijo*" (ibid), gesto repetido en el final de la secuencia al quedarse dormido "*pensando en Guillermina, comentando sus pensamientos confusos con un gruñido entre animal y humano:/-¡Hum! ¿Hum!*" (pág. 53).

Regreso a la tierra nativa (más parece retroceso al inicio de la novelita), incluido el uso onomatopéyico de la lengua que lo caracterizara antes del encuentro con el amigo tahúr. Aparece en esta secuencia una visión resumida de Rotterdam como ciudad moderna y lujosa en la que se repiten motivos utilizados (focos, joyerías, tabaquerías, bazares) para la descripción de Colombo.

La **cuarta secuencia** (págs. 53-56), sin previa información de cómo se ha producido el traslado, sitúa a Juan Pablo en su casa "*Rayando el día*" (pág. 53); paisaje, al amanecer, identificado con "*los lienzos de Ruisdel*" (ibid). La primera visita es al establo: ni rastro de la *Rojiza* ni de la *Perla*; la angustia que su posible venta le produce parece ser la causa de sus "*recias patadas*" (ibid) en la puerta. Al fin, tras reiterados y estrepitosos golpes es recibido por los padres y la hermana. En sus preguntas, en su preocupación por su estado de salud, se percibe un cambio con relación a las actitudes hostiles anteriores a la partida. Recibimiento acorde con el hijo pródigo bíblico, dispensado en particular, por la madre. Se crea

así el ámbito propicio para entonar una oda a la sacrosanta paz del hogar y la familia sustentada en argumentos de autoridad, merced a la cita de Goethe y Homero. De sus excelencias (asociadas a objetos, olores, sabores conocidos) prolongados a lo largo de casi dos páginas hemos seleccionado los fragmentos más significativos:

"Juan, soñoliento, sentía la blandura del hogar. De calor de la chimenea, la paz del cobijo. Su pobre sensibilidad, hecha a palabras duras y a repulsas ásperas, parecía como asombrada de aquél recibimiento sin ternuras, pero sin recriminaciones [...]"

Actuaba en él la ley que llama Goethe "de gravitación humana" en el retorno súbito de la candidez infantil, del amor a las cosas familiares cuyo imperio se forja durante la ausencia [...] Era el conjuro de los dioses Lares, que ayudan a Penélope para atraer a Ulises, desencantándole de las Sirenas y restituyéndolo al hogar. Era el misterio de melancolía y emoción que rodea todas las casas donde se instituyó (por el sacramento, la familia)... Era el milagro de superstición sensitiva que pone, en cada hogar abandonado, una estrella para el pastor y un faro para el navegante" (págs. 54-55).

La mixtura de referentes míticos, literarios, psicológicos, sociales y simbólicos adquieren una especial connotación religiosa por la explícita referencia al "sacramento" como base de la institución familiar. Asistimos, en este sentido, a un final forzado (a semejanza del observado en Insúa) que cumple con el tributo a la moralización emprendido por **La Novela de una Hora**. Acaba esta secuencia con la declaración del padre sobre la pobreza de la familia, cuyo motivo es la venta de las vacas. Con la entrega de regalos exóticos: "tabaco de Java, unos jabones turcos de Adén, un mazo de Canela de Ceylán" (págs. 55-56); con el sueño del viajero en el "lecho familiar mullido, acogedor" (pág. 56), precedido del recuerdo de Guillermina y del "gruñido entre animal y humano" (pág. 56): El regreso al hogar no parece haber favorecido las actuaciones lingüísticas del personaje.

La quinta secuencia (págs. 56-57) da cuenta del desenlace: Juan Pablo se dirige a casa de Guillermina, una vecina le informa del traslado a Rotterdam y del casamiento de las hermanas con actores del teatro Colonial; regreso al "camaranchón" (pág. 57), encierro en él, crisis nerviosa acompañada de sus característicos llantos y sonidos guturales; reunión familiar a la hora de la comida con entrega de un buen puñado de monedas de oro; "alboroto frenético" (ibid) en contraste con la aturdida melancolía de Juan Pablo, quien, tras las informaciones de su hermana sobre "amor y bodas" (ibid); entre ellas la de Guillermina: "-¿Guillermina? ¿Qué Guillermina?- preguntó Juan Pablo llenando de cerveza la copa..." (Ibid). La ignorancia consolatoria, el lenitivo de la bebida, los puntos suspensivos, como desenlace último de este cuento de desgraciado final.

12.2.3. Crónica novelada.

A modo de resumen de lo expuesto en páginas precedentes, destacaremos los rasgos más significativos que nos permitan relacionar **Poderoso Caballero...** con la obra de Cristóbal de Castro, así como situarla en la serie **La Novela de una Hora**, de la que forma parte.

El supuesto "*novelista de mujeres*" al que se hubiera acogido el reclamo de la colección hubiese sido sumamente engañoso por cuanto las escasas figuras femeninas que en la novelita aparecen (Guillermina y su hermana; la madre y hermana de Juan Pablo) responden a estereotipos de perfiles muy difusos y con nulo protagonismo: funcionan tan sólo como necesarios referentes para mantener las ilusiones y avaricia del personaje, que presta cierta cohesión a la historia. Significativo resulta, en este sentido, que ni tan siquiera aparezca el obligado tributo prosopográfico de la supuesta protagonista, Guillermina, caracterizada de manera superficial y reiterativa por sus actuaciones de "*pizpireta coquetuela*". Así pues, "*el Ovidio español*", según calificativo de Astrana Marín, no parece interesado en mostrar en **Poderoso Caballero...** su inteligente y cortés conocimiento de las mujeres, limitado a la insistencia en su frivolidad e inconstancia. Desinterés quizá motivado por la justificada cautela de las diferencias psicológicas entre las españolas y las holandesas (quizás poco conocidas por Cristóbal de Castro). Los escenarios no españoles, las descripciones de fiestas, paisajes y costumbres holandesas y marineras establecen correlación con la vertiente periodística de su obra, (aquella que le proporcionara mayor popularidad): crónicas, recogidas en **Rusia por dentro** o noveladas en **El bolchevique**, **La troica**, **Jandra y el Cosaco** o **La mujer del pope**, aunque a diferencia de ellas en **Poderoso Caballero...** se tiene la sensación de estar asistiendo a crónica no vivida. No sólo resultan estereotipados y escasamente trazados los personajes (incluido el propio protagonista), fallo narrativo que podría ser explicado por la impericia en el uso de técnicas naturalistas en un escritor con escasa producción novelesca; sino que también responden a una visión, igualmente tópica, de los ambientes, paisajes y costumbres. Convencionalidad de los principales sustentos narrativos de esta novelita que pretende trascenderse, merced a continuadas citas a figuras señeras que sí conocieron la música (Bach), los paisajes, las costumbres y a las gentes. Tan sólo así puede tener sentido la enfadosa acumulación de fragmentos descriptivos asociados a pintores en aquellos capítulos o secuencias que tienen a Holanda como escenario. Alardes eruditos, en pro de dotar al texto narrativo de verosimilitud y vida, que consiguen el efecto contrario: transmiten detenidas imágenes más propias de una pinacoteca que de un texto narrativo, con el agravante de no presentarse el narrador como exclusivo artífice de la imagen transmitida. El estatismo de las descripciones, prolongado igualmente con acumulación de símiles, por su abundancia y morosidad se convierte, además, en impedimento narrativo que cierra paso a elementos dinamizadores de la historia; lo hemos observado en la escasez de diálogos o de acontecimientos capaces de mantener la intriga e, incluso, impiden el anudado de cabos sueltos que ponen en peligro la coherencia del texto; incoherencias poco justificables en un relato con las dimensiones de éste y signado por un enfoque, en todo momento, severo.

Peculiaridades narrativas, en fin, que vienen a confirmar el juicio emitido por Cansinos-Asséns sobre su estilo periodístico:

"Pese a elegancias posteriores, este escritor poliforme conservará siempre un rudo fermento democrático. Y cuando, sustentado con posteriores lecturas, en esa época en que sus artículos están llenos de citas, quiera elevarse a las cátedras sociológicas, no podrá alzarse de su pupitre de periodista y no escribirá sino artículos" ⁴⁸.

Elegancia cifrada, en **Poderoso Caballero...**, más que en lecturas, en referentes pictóricos destinados a lectores cultos y en confusa simbiosis con otros dirigidos a lectores populares, "*rudo fermento democrático*", apreciable en la condición social y psíquica de la galería de estereotipados personajes, así como de los ambientes en los que actúan. Suma, en definitiva, de lo presuntamente culto con elementos de *reconocimiento* común como factores de configuración de un producto popular y de calidad que resulta fallido.

En cuanto al entramado de recurrencias con otras novelas y autores de la serie, las más destacables se refieren al protagonismo concedido a las descripciones de espacios exteriores, compartido con Concha Espina; al alejamiento espacial de los escenarios enmarcadores de la acción, cosmopolitismo compartido con Jardiel Poncela; al predominio de la voz omnisciente, punto de vista utilizado por la mayoría de los autores (sólo en Jardiel Poncela, Salaverría y Francisco Camba hemos observado, con mayor o menor acierto, el uso de otras voces narrativas); abundantes digresiones textuales (so pretexto erudito) comunes a Pedro Mata y Manuel Bueno, aunque distintas sean sus repercusiones narrativas. Se dirigen las de éstos hacia el ámbito de lo interno, por el significado intimista-sentimental de **El número uno** y **El misterioso amor**, que busca la introspección, el crear "*caracteres*"; las de Cristóbal de Castro, vertidas hacia lo externo, sitúan tan sólo espacialmente a los personajes, contagiados de superficialidad, merced al tratamiento de rasgos predefinidos y escasos, recurrentemente usados. Por último, la intencionalidad moralizadora es común a Bueno, Concha Espina, Insúa y Pemán y comparte, con los dos últimos, un desenlace forzado atento a la inserción de prácticas sacramentales. Añade el polígrafo cordobés novedades temáticas moralizadoras, relativas al tratamiento de los personajes: la crítica a la avaricia y al juego quedan encarnados en personajes configurados negativamente. Por la manifiesta interrelación entre estos dos vicios y el *poder del dinero*, así como por el tratamiento degradatorio que el autor aplica a sus *criaturas*, **Poderoso Caballero...** bien hubiera podido convertirse en sátira, al modo de la letrilla gongorina a que alude su inacabado título, pero esa posible sátira queda igualmente inacabada, diluida en "*geórgicas*" y eruditas digresiones.

NOTAS

1. Cansinos-Asséns, **La Nueva Literatura. Las Escuelas, II**, Madrid, Sanz Calleja, s.a. págs. 72-73.
2. Mori, **La Prensa Española en nuestro tiempo**, México, Ediciones Mensaje, 1943, págs. 103-104.
3. Transmite esta imagen Cansinos-Asséns: *"sigue la moda del instante. Y es un poco republicano y otro poco arcaizante; y escribe la crónica frívola y la crónica de reivindicaciones sociales-campañas en pro de los braceros andaluces-y también entonces, o un poco más tarde, los madrigales a Flérida y los cromáticos cuadros andaluces, según el gusto de Rueda. En nada le afectan las nuevas tendencias literarias, el anhelo de refinamiento que culmina en la generación de 1900"*(op. cit. pág. 74).
4. Recoge esta anécdota Cansinos-Asséns (**La Novela de un Literato, 1**, Madrid, Alianza tres, 1982), pues con este motivo el joven crítico escribió un artículo de solidaridad con el preso publicado en **El País**, lo que le valió las *"burletas y reproches de los asiduos de el Motín, empezando por Nakens: -Pero hombre, ¿cómo se le ha ocurrido a usted esa ingenuidad?... Darle un bombo a ese fantasmón de Cristóbal de Castro [...] su detención la ha provocado él mismo. Estaba reclamado por delito de imprenta, sí...pero nadie pensaba en detenerlo ni se acordaba de tal cosa"*(op. cit. pág. 64). Pese a estos reproches insiste el joven periodista con nuevo artículo (emocionado *"porque un escritor ya famoso, y hasta perseguido!..."* (Ibid) le había dado las gracias) que no le será publicado en **El País**, al considerar su director, Antonio Catena: *"Ya está bien con la primera, que por mi gusto tampoco habría salido... De Cristóbal de Castro no se habla en esta casa..."* (op. cit. pág. 65).
5. De su paso por **El Heraldo** da noticia Cansinos-Asséns a través de la opinión de Colombine (Carmen de Burgos), sobre su compañero de redacción: *"Allí tenemos que aguantar a Cristóbal de Castro que se cree un astro"* (op. cit. nota anterior, pág. 256). Paronomasia basada en el epigrama de Granés *"Él se cree que es un astro/ y es lo más bruto que he visto/ Dios mío...., me c.... en Cristóbal de Castro"*(op. cit. pág. 64).
6. De sus colaboraciones para el periódico republicano **La Libertad**, y de la coincidencia con Zamacois y Emilio Carrere da testimonio Cansinos-Asséns(Cfr. **La Novela de un Literato. 3**, Madrid, Alianza tres, 1995, págs. 59-60 y 234). La imagen transmitida es la de viejo que alardea de su buena salud (régimen semivegetariano) y agilidad de su pluma, que proyecta su crítica a la dictadura primoriverista conceptualizada como seis mal llamados años de tiranía fernandina, ámbito donde se inscribe **El rey felón o los seis años inicuos**(Madrid, Caro Raggio, 1929). Por lo que se refiere a su relación con Emilio Carrere recordemos que fue su predecesor en **Cien por Cien**, y que Cristóbal de Castro en la primera entrega del capítulo décimo apela explícitamente al escritor madrileño: *"Cuando lea esto el amigo Carrere..."* (cfr. nuestro capítulo II.2.).
7. Sobre su carácter fatuo hemos aportado datos en notas anteriores a las que habríamos de sumar las bárbaras apreciaciones de *"Juan de Aragón"*, al evocar los tiempos del **Evangelio**: *"No sabía lo que era un bidet... lo confundía con el wáter [...] y ahora se las da de elegante... y gasta botitos y clavel en el ojal... siempre fue un tipo grotesco... Presumía de conocer a las mujeres... y sólo era un masturbador..."* (Cansinos-Asséns, **La novela de un literato, 1**, op. cit., pág. 386). En cuanto a sus gazapos gramaticales, el encargado de detectarlos es Catarineu, el purista crítico teatral de **La Correspondencia**. (Cfr. op. cit. pág. 288-289). Tampoco resulta favorable la consideración en la que lo tiene Manuel de Castro Tiedra, secretario de **La Libertad**, tras haberlo sido de **El**

Heraldo y de **ABC**, pues "*Don Cristóbal, con su cara agria de campesino cordobés, y sus pujos de dandy, y tenorio, y su estilo rebuscado y pedante, lo saca de quicio*" (**La Novela de un Literato**, 3, op. cit., pág. 58).

8. F.C. Sáinz de Robles, **Raros y Olvidados**, Madrid, Prensa Española 1971, pág. 102. Se trata, en general, de una semblanza amable en la que alude al momento en que lo conoció (1939), cuando Cristóbal de Castro era el encargado de la crítica teatral y literaria del periódico **Madrid** realizada hasta poco antes de su muerte. (Cfr. op. cit. págs. 102-103).

9. De su paso por **Informaciones** "*como el colaborador más distinguido*" da cuenta Arturo Mori (op. cit. pág. 104) así como de la fundación, junto a Gómez Hidalgo, del periódico **Hoy**. Especifica su dedicación a la práctica política en "*el cargo de Gobernador de Soria bajo una égida liberal*" (ibid) y en su admiración "*por el Conde de Romanones, a quien llamaba el único jefe posible*" (ibid).

10. Postura crítica reflejada en **El rey felón...** Cfr. nota 6.

11. Reeditado por la CIAP en **El libro para todos nº 24, 1931** y anunciado en el Catálogo General de Renacimiento de 1929. En él se ofrece como crónica novelada, la revolución de los "*soviets*" desde una óptica, presuntamente humanitaria, encarnada en un soviets voluntario que acaba siendo fusilado por defender la vida de una joven, casi una niña: "*rubia, frágil, elástica, en la primera y delicada juventud*" (Ed. de la CIAP, pág. 33) cuyo delito es pertenecer a la aristocracia. Menudean las referencias a Lenin presentado como "*Exterminador de burgueses*" de quien se ofrece el siguiente retrato: "*Era el tipo cruel e histórico de los tiranos de Tartaria, asolando, como una tromba, el Occidente. Representaba juntamente el desdén por la civilización europea y la cólera nacional moscovita. Su inmensa popularidad nacía de sus rasgos terribles y de sus iras estupendas*" (op. cit., pág. 29). Aunque anunciado como una novela se trata en realidad de un volumen que contiene seis relatos, el primero le da título y a él siguen: **La troica**, **La Dogaresa**, **Las Polacas**, **Fiestas Galantes**, **El viajero** y **En aquellos días**. **El viajero** había sido publicado por **La Novela Corta** (nº 39, 1916) y **El bolchevique** (sólo cambiada la grafía qu→k) en la misma colección tres años después (nº 181, 1919).

12. Cfr. lo apuntado en nota precedente.

13. Diríase que el sino de Cristóbal de Castro es el de aparecer de manera sorpresiva. Así, en el anuncio sobre la nueva colección, insertado en el **Catálogo de la CIAP...** del año 29, su nombre no figura entre la abundantísima reseña de obras, y autores contratados para figurar en ella. De él se da noticia en el número precedente cubierto con **La Virgen de Aránzazu** de José M. Salaverría y será, el del polígrafo cordobés, el último título publicado en **El libro para todos** de colaboradores de **la Novela de una Hora**.

14. Como suele ser habitual en las publicaciones de esta colección, **Runief, el chaparaga** aparece s.a. Ausencia de data, pero no del claro proyecto que representa. "*El Patronato de Buenas Lecturas con sus Bibliotecas PATRIA y de Cultura Popular*" al considerar a la novela española como "*baluarte del derecho cristiano*", que habrá de contrarrestar el influjo de la novela ruso, pues "*desgraciadametne extendida por España había prreparado la revolución comunista de aquel imperio, hoy en completa descomposición*". Hemos seleccionado sólo los fragmentos más directamente relacionados en las delcaraciones programáticas impresas en la contraportada de todos sus volúmenes. El que nos ocupa hace el número 244 de obras premiadas.

15. Clasificación dada por Nora (**La Novela Española Contemporánea**, I, Madrid, Gredos, 1970², pág. 351) en las veintidós líneas (incluida nota bibliográfica) que dedica a de Castro como novelista. Lo considera como "*periodista por oficio, gran adaptador de teatro extranjero y crítico del*

nacional, traductor y biógrafo: todo ello, probablemente, en cantidad e importancia antes que novelista" (Ibid).

16. Tanto para títulos de originales, como de adaptaciones, remitimos a nuestro apartado bibliográfico y al apéndice de **"Obras de Cristóbal de Castro"** incluido en **Genios e ingenios**, (Madrid, Editora Nacional, 1949) en ella se incluye también una relación de **"Teatro publicado"** con traducción y prólogos a su cargo (op. cit. pág. 230).

17. Para mayor detalle cfr. nuestro apartado de Bibliografía.

18. De 1913 es, según datos de Luis S. Granjel (**Eduardo Zamacois y la novela corta**, Salamanca, E.U.S. 1980) al menos un relato breve de Cristóbal de Castro publicado en **El Libro Popular**. En realidad fueron dos: **Flérída**, nº 4 y **Los tres dolores de María Magdalena**, nº 47.

19. El *índice del primer semestre* corrió a cargo de otro periodista-novelistas de **La Novela de una Hora**, Manuel Bueno. (Cfr. Granjel, op. cit. pág. 83).

20. Ibid.

21. Aunque sin data, es probable que **Rumief, el Chaparaga** sea cercana en fecha a esta otra novela, **Las sorpresas de Lorenzina**, publicada en la colección de Precioso, de signo totalmente opuesto al proyecto moralizante emprendido por **Biblioteca Patria**. Cfr. nota 14.

22. En nota 11 hemos señalado el sentido falseado de esta obra anunciada como novela cuando, en realidad, se trata de una antología de relatos breves que será publicada dos años más tarde en **El Libro para todos**.

23. La edición de **Las mujeres** de la que tenemos constancia es de Biblioteca Nueva, s.a. Hubo de ser anterior a 1926, por cuanto en el nº 6 de **La Novela Mundial**, 22 de abril de este año, se anuncia en relación de **"OBRAS DEL MISMO AUTOR"**, *una segunda edición-agotada*

24. Op. cit. nota anterior, **"CRISTÓBAL DE CASTRO"**, segunda página, sin numerar.

25. El ciclo de publicaciones de novelas cortas de Cristóbal de Castro se cerrará en 1939 con **La farsa del loquero**, **La novela del sábado**, nº 5, 1940.

26. La lejanía o desconocimiento del espacio, parece crear confusión en los linotipistas: este topónimo aparece a veces como Everigen, otras como Everingen.

27. Pudiera tratarse del firmante V.P., ilustrador de la novela de Salaverría. El sombreado en las ilustraciones interiores y mayor expresividad en la representación de rostros y gestos nos llevan a identificarlo con él (aunque en este número no aparecen sus iniciales), antes que con el anónimo dibujante de trazo inexpresivo y grueso encargado de las cubiertas de números anteriores, a excepción de las correspondientes a Bocquet y las del mencionado **Salón de té**.

28. Por el contexto pudiera referirse a algún instrumento óptico para observar a distancia, inventado por el mecánico y óptico alemán Carl Zeiss (1816-1888). Los productos de sus talleres de óptica en Jena le valieron fama mundial.

29. Obsérvese el carácter arcaizante en la posposición del pronombre, repetidamente utilizado en **Poderos Caballero...**

30. Sinestesia inapropiada que, sin duda, hubiese suscitado la crítica de Catarineu y de Manuel de Castro. Cfr. nota 7.
31. Repentina transformación de la descarada joven, no justificada narrativamente, sino como tributo a las llorosas heroínas de relatos populares.
32. En la transcripción de este nombre, se observa igual inseguridad gráfica de lo apuntado para Everingen: aparece indistintamente Kermeses o Kermesses.
33. La referencia al hogar, por las connotaciones de sosiego, refugio y afectividad, no se compadece con la escena familiar presentada en el capítulo II, signada por la confrontación y hostilidad, configuraciones negativas en las que se incide en este IV capítulo. Sin embargo, esta expresión hecha permite establecer un sutilísimo enlace con el regreso al hogar del hijo pródigo. En las páginas finales de **Poderoso Caballero...** asistiremos a una imagen elegíaca de "*las cosas familiares cuyo imperio se forja durante la ausencia*" (pág. 54).
34. La aclaración sobre el significado de Gulden, florín, aunque en boca de uno de los padres (no hay marca que especifique a quien corresponde la intervención) ha de ser aplicada al narrador preocupado de hacer comprensible el mensaje para el público hispano, en tanto que tal determinación significativa carece de sentido en un diálogo entre holandeses.
35. Para el obsesivo tratamiento del tema de **la masa** en José María Salaverría y, específicamente en **Salón de té**, Cfr. nuestro apartado V.8.2.2. La interpretación que entonces hicimos, aunque no es paralela en la novelita de Cristóbal de Castro por su tratamiento puramente coyuntural, sí que pudiera ser indicio de un común temor a manifestaciones colectivas, abundantes en todos los ámbitos (literario social y político) en los años treinta.
36. En esta segunda ilustración se representa a una joven, vestida a la holandesa, con gesto sonriente. Su función es rememorativa según reza el pie: "*Era burlona, pizpireta, amiga de bromear...* (pág. 13)". Corresponden estos rasgos a Guillermina y en ellos habrá de insistirse en este capítulo V: "*Guillermina, bailando, pizpireta y risueña*" (pág. 26). Recurrencia por lo que hemos considerado oportuno adjudicar la ilustración a éste y no al IV, con él que comparte la página 22, como final e inicio de capítulo.
37. Son continuadas y abundantes las valoraciones del narrador sobre la avaricia y falta de entendimiento de este personaje.
38. La anunciada casa de Zurdofl (pág. 17) sin mediar justificación narrativa alguna se ha convertido en "*Mesón de la Corona*" (pág. 27). Los cien gúldenes del premio al mejor carro parecen también olvidarse: no hay mención al concurso ni a su ganador.
39. El calificativo pizpireta fue utilizado en su presentación, es recogido en la ilustración segunda y retomado aquí. Obsérvese que este término es frecuente para caracterizar a las populares modistillas madrileñas que pueblan las novelas de quiosco. Prueba de ello aportamos en la costurera, Paloma, de **El Pino y la Palmera**, novelita de F. Camba publicada en el número diez de **La Novela de una Hora**. Comparte significativamente la holandesa con las protagonistas madrileñas la configuración de coquetas y casquivanas.
40. Sirva como prueba de las vacilaciones ortográficas que afectan a esta palabra. Cfr. nota 34.
41. Estupefacto debe de ser una palabra de moda en estos años. El primero en utilizarla en **Cien por cien** fue Emilio Carrere (capítulo noveno), aplicada a los lectores que pacientemente hubiesen

seguido el incoherente transcurrir de **La Novela Multiplicada**. Cristóbal de Castro, autor del capítulo siguiente retoma este término al que quizá, por automimesis, ahora vuelve a recurrir.

42. Recogen estas dos ilustraciones escenas de marineros absortos en el juego. La primera, simultánea al texto narrativo: "*Hagan juego. (pág. 30)*" (pág. 31) presenta una estampa de ocho marineros entre los que destacan dos con pipas humeantes y gesto facineroso. Se trata de los dos tahúres, quienes bajo su apariencia de "pinches", incitan a la tripulación al juego. En la cuarta ilustración dos marineros, fumando sus pipas, sentados ante mesa y sendas jarras de cerveza?. El pie informa sobre su identidad "*El grupo de Tomás y Juan Pablo penetró en una, acomodándose en una mesa. (Pág. 40)*" (pág. 39); su función es escasamente anticipativa e incorpora al protagonista y a su amigo compañero protagonista. La longitud del capítulo explica la inserción de dos ilustraciones, distribuidas en cada una de las dos primeras secuencias, las más extensas de este capítulo.

43. Corresponden todas estas citas a la página 28.

44. Con escasas variantes el tercer párrafo de esta cita será retomado en la descripción posterior de Rotterdam.

45. La última y quinta ilustración es anticipativa, representa a un joven con indumentaria marinera y petate al hombro, se trata de Juan Pablo y recoge el momento del regreso a la aldea. El pie "*Abrió la puerta dando recias patadas. (Pág. 53)*" (pág. 47) destaca un gesto de violencia en el joven, poco acompasado con las escenas de concordia familiar presentada en las últimas páginas.

46. La nominación en suspenso para relatos breves, por primera vez utilizada en: **Luna Lunera...**; **Mariquilla, barre, barre...** será el último. Cfr. nuestro apartado de bibliografía.

47. Con este sustantivo, especialmente connotado, se había cerrado la anterior secuencia: "*Juan Pablo, desde cubierta, agitando el gorro enfiló el canal de Suez con rumbo a su patria*" (pág. 5).

48. Cansinos-Asséns, op. cit. pág. 75.

13.1. MARIANO TOMÁS.

Con Mariano Tomás (Hellín-Albacete- 1890¹, Madrid 1957) llega **La Novela de Una Hora** a su décimo tercer número, publicado el 29 de Mayo de 1936. Expusimos en el apartado de **Diseño editorial** cómo el declive de la revista es ya evidente, puesto que con este número se inician dos irregularidades que apuntan hacia dificultades de pervivencia de la colección. La primera de ellas afecta a su principal reclamo: **Cien por Cien**; en este volumen y en el siguiente quedan sustituidos los esperados capítulos de la "interesantísima experiencia literaria" por la "deliciosa novelita de **Añil**", a cargo del mismo autor del texto narrativo básico (**El pescador de Estrellas**) Mariano Tomás; superposición en modo alguno neutra, por cuanto el novelista albacetense es, recordemos, el Director Literario de **La Novela de una Hora**. La segunda anomalía se refleja en nuevo cambio de la contracubierta, en ella se anuncia la alternancia de la revista con otra serie, **La Novela Española**, alteración que implica cambio en la periodicidad mantenida hasta este su tercer mes: el anunciado próximo número para "el 12 de junio" la convierte, a partir de este momento, en publicación bisemanal.² Otro indicio bien sintomático del declive anotado, se relaciona con el omnipresente autor de este número: las escasas referencias de sus coetáneos a su labor creativa no indican, precisamente, el reclamo de popularidad mantenido con constancia en el anuncio de escritores que precedieron a Mariano Tomás en **La Novela de una Hora**. En este sentido, las informaciones que hemos logrado reunir³ se limitan al breve comentario jocoso-comparativo de Arturo Mori:

*"Felipe Sassone y Mariano Tomás.- Estos dos son, también unos cronistas brillantes, adosados a la prensa diaria. Mariano Tomás hace algunas incursiones en el teatro, sin ser nunca un autor como Sassone. Cuida el estilo como un colegial aplicado y gana todos los premios de los concursos. Se dice un enamorado de la historia, pero no se sabe que se haya casado con ella, todavía"*⁴

A la aséptica cita de **Arco Iris**, en una enumeración de novelas publicadas en 1934, realizada por Miguel Pérez Ferrero ⁵ y a la no tan inocua de Juan Chabás que califica **Santa Isabel de España** como obra vulgar, ambas recogidas en **Almanaque Literario** (1935) ⁶. Actividades periodísticas, narrativas y dramáticas que son susceptibles de ser ampliadas, gracias a las declaraciones de Mariano Tomás en entrevistas antesala a dos relatos breves publicados en colecciones populares. Corresponden las primeras a las que anteceden a **El Cortijo de las Palomas** (1926), entrevista firmada por Artemio Precioso en "A manera de prólogo", con motivo de su incorporación a la nómina de colaboradores de **La Novela de Hoy**. Se articula el diálogo en torno a lugar de nacimiento y edad⁷; recuerdos de experiencias juveniles compartidos ⁸; el renacer de sus aficiones literarias "desde hace un par de años, con la colaboración asidua en **Muchas Gracias**"⁹; la preparación, desde entonces, del "Libro de versos **La capa del estudiante**"¹⁰; proyectos futuros: "segundo libro de versos y una novela poemática, **La florista de Chorazain**"¹¹. Siguen



Mariano Tomás.

Imp. Artística de Sáez Hermanos.-Norte, 21.-Madrid.

Cubierta correspondiente al nº 196, 12 de febrero, 1936.

a éstas, consideraciones sobre el puesto que la fama literaria ocupa en los intereses de Tomás, quien declara no haber sentido impaciencia nunca, acampañada de argumento de gratitud y amistad:

*"Si las hubiera sentido tenía, desde que fundaste la Editorial, abiertas las puertas para el libro grande y para la novela corta... y he dejado pasar cuatro años sin intentar una cosa u otra. Bien sabes que el libro lo publiqué a repetidos requerimientos tuyos. Si algún día mi nombre es conocido, sólo lo deberé a ti; que yo estaba apartado en absoluto de estas luchas literarias cuando me llamaste a tu lado."*¹²

Anotaciones de aislamiento literario subrayadas por su declarado carácter no proclive a la envidia, así como por el escaso interés que pudiera tener *"Entre los compatriotas contemporáneos"* la valoración estética que de ellos, de manera genérica, expresa, sobre su obra u opiniones: *"me recelo que los tendrá sin cuidado si yo les admiro o les dejo de admirar"*¹³

Recién acabada la guerra civil, su colaboración para **La Novela del Sábado, Chacha Josefica** (nº 8, 1939) va precedida de prólogo informativo (*"El autor"*), también formulado como entrevista, firmada por J.P. M. En ella, Mariano Tomás, aporta nuevos datos: colaboraciones para **Blanco y Negro** desde *"mi rincón provinciano"*, a partir de 1914; llegada a Madrid en 1922; concurso de libretos de Zarzuela, convocado por la Sociedad General de Autores por el que obtuvo dos mil pesetas de premio; cuatro colaboraciones: **El Cortijo de las Palomas, Primavera, El intruso y Petenera** para **La Novela de Hoy**; colaboraciones *"en ABC por el año 1926"* y como publicados: dos libros de versos: **La capa del estudiante** e **Isabel Ana; Vida y desventuras de Cervantes**, biografía y *"un poema dramático españolista que antes fue estrenado en el teatro Eslava, titulado "Santa Isabel de España..."* Queda apostillada esta última referencia por el entrevistador, como obra que *"alcanzó un clamoroso éxito"*¹⁴ (tuvo lugar su estreno y publicación en 1934). Completa su biobibliografía con la enumeración de otros títulos: la colección de *"novelas campesinas"*, Arco Iris más *"otras siete novelas grandes: "La florista del Tiberiades", "El anillo de Esmeralda", "Semana de Pasión", "Viena", "Venga usted a casa en Primavera", "Sinfonía incompleta" y "Juan de Luna"*.¹⁵ Salvo las dos primeras citadas como *"novelas grandes"*, coinciden las restantes (más **Vida y desventura de Cervantes**) con los títulos anunciados en la página de publicidad de **Editores Reunidos** destinada a *"Obras de Mariano Tomás"*, insertada en varios números de **La Novela de una Hora**¹⁶. En la entrevista no se alude a esta colección, ni al cargo de Director Literario desempeñado en ella; es, cuando menos extraña tal ausencia referencial; tampoco al sello editor de las novelas enumeradas, sin embargo, es probable que se trate de **Editorial Juventud**, editora barcelonesa a la que estuvo asociado Mariano Tomás, al menos, desde 1934¹⁷. Estas coincidencias entre **Editores Reunidos, La Novela de una Hora** y **Editorial Juventud** pudieran sustentar la hipótesis de interrelaciones editoriales¹⁸, clarificadoras del papel protagonista desempeñado por Mariano Tomás en la revista que nos ocupa. Recuérdese, abundando en este sentido, que es el único colaborador al que se reserva el privilegio de ser anunciado en las páginas

destinadas a propaganda editorial; que la dirección de sus dieciocho números corre a su cargo y que su firma aparece en la colección, como recurso paliativo ante dificultades de pervivencia o para propiciar un cambio de enfoque que favorezca la continuación del principal reclamo: **Cien por Cien**¹⁹.

La entrevista del año 39 se completa con las obligadas referencias a premios literarios y, curiosamente, sólo se recogen los referidos a una de sus novelas y el Mariano de Cavia, ambos utilizados por Editores Reunidos para su reclamo: "*como novelista fui agraciado con el premio Gabriel Miró²⁰ otorgado a mi obra "Semana de Pasión" por un jurado compuesto por Azorín, Pérez de Ayala, González Anaya, Gutiérrez Gamero y no recuerdo quién más. Para el premio Fastenrath, creo que fue el del año 33, quedó mi novela "Semana de Pasión" "en tablas" con la magnífica obra "Tirano Banderas" de Valle-Inclán [...] como cronista [...] en el año 1934 me fue otorgado el premio "Mariano de Cavia".*

Continúan sus respuestas con una definición política precisa; "*-Políticamente apenas tengo historia. No pertenecí a ningún partido hasta la formación del Bloque Nacional, cuya alma era el llorado Calvo Sotelo. Tuve el honor de ser uno de los firmantes del Manifiesto famoso y, entonces, ingresé en Renovación Española, apadrinado por el ilustre don Antonio Goicoechea*". A ellas sigue la aclaración de las implicaciones literario-políticas del drama que lo hiciera popular: "*El día 7 de agosto²¹ fui expulsado, por el gobierno rojo, de ese escalafón al que antes me referí "*²², y el mismo día me detuvieron en casa por ser autor de "*Santa Isabel de España*".²³

Cumplido resumen, el de estas preliminares páginas informativas, pese a las lagunas que afectan a nuestra revista que permiten, nítidamente, evaluar, por una parte, la trayectoria estética e ideológica de Mariano Tomás; por otra, el encargo de dirigir una colección proyectada como plataforma publicitaria y de conformación ideológica conservadora, por **Editores Reunidos**; y, finalmente, explicar la desaparición de la revista, según se desprende de la coincidencia de fechas entre su detención, 7 de agosto, y la del número 18 y último de **La Novela de Una Hora**.

Concluamos este esbozo con un dato, observado sin duda por los promotores de la revista, al adjudicar el cargo de Director a un autor de la "*nueva generación*" y con escasa presencia en colecciones de quiosco: su experiencia como firmante en los "*A manera de Prólogo*" de **La Novela de Hoy**, tarea en la que había alternado con Artemio Precioso²⁴ y W. Fernández Flórez ²⁵. A estas entrevistas y a sus cuatro colaboraciones para la citada colección se limitan sus intervenciones en revistas literarias anteriores a las de **La Novela de Una Hora**.

13.2. EL PESCADOR DE ESTRELLAS Y AÑIL.

Haremos un estudio conjunto de estos dos relatos breves de Mariano Tomás y no sólo por el hecho de haber sido publicados en el mismo volumen, **El pescador de Estrellas** y la mitad de **Añil**, sino porque se producen entre ellos relaciones de intertextualidad relativas a personajes, situaciones afectivas, espacios

y tiempo representadas, incluso, por la reiteración en el nombre de la protagonista en las dos novelitas. De tales recurrencias, así como de las escasas divergencias entre ellas daremos cuenta en las líneas que siguen.

Los aspectos diferenciales afectan, esencialmente, a rasgos externos, siendo el más notorio el relacionado con el tiempo del lector: **El pescador de estrellas**, publicado como texto completo, admite una lectura continuada; linealidad lectora obligadamente interrumpida en **Añil**, al ser distribuido el relato entre los números trece y catorce. Recordemos que estos aspectos editoriales vienen determinados por necesidades de diseño general de **La Novela de una Hora**; palpable prueba de ello es la bisegmentación de **Añil**, dividida matemáticamente en dos bloques de 13 páginas que implican además de la interrupción del relato, la ruptura del tercero de sus capítulos. La aclaración editora que encabeza la segunda entrega no dudas sobre ello:

"AÑIL por MARIANO TOMÁS

la primera mitad de esta deliciosa novelita se publicó en el número 13 de "La Novela de una Hora" (Continuación)" (nº 14, pág. 52).

Mitad que vendrá a suplir, como en el número 13 que nos ocupa, el hueco dejado por el retraso en la entrega del esperado capítulo de **Cien por Cien**; dificultades de las que se advierte a los lectores en el espacio destinado a propaganda de la **Novela Multiplicada**. Se acompaña el texto disculpatorio con el anagrama identificativo de la "*experiencia literaria*", marca apelativa acompañadas de los de **Añil**: incidencia en el calificativo "*deliciosa*", así como en el diminutivo, aplicados a la sorpresiva entrega:

"CIEN POR CIEN

*NOVELA MULTIPLICADA * CADA CAPITULO UN AUTOR*

Por retraso en el recibo del nuevo capítulo de esta original novela, nos vemos obligados a substituir, en este número y en el próximo, la publicación de Cien por Cien, por la deliciosa novelita Añil, de Mariano Tomás" (nº 13, pág. 51).

Los ajustes, en definitiva, para dejar cubiertas las preceptivas 64 páginas son los factores determinantes para la división, tan exacta, de **Añil** en los dos números en donde se publica, regularidad divisoria que conlleva reduplicación de páginas (de la 52 a la 64), por ello indicaremos, en las citas correspondientes, el volumen al que pertenece.

El segundo rasgo distintivo entre los dos relatos viene también determinado por el diseño general de la revista: en **El pescador de estrellas**, el texto narrativo queda subrayado por el aporte gráfico de las ilustraciones interiores (se reducen las cinco habituales a cuatro) mientras que en **Añil**, como sucediera en los capítulos de **Cien por Cien** no aparece este recurso gráfico apelativo²⁶.

La tercera diferencia entre los dos relatos afecta al punto de vista utilizado: **El Pescador de estrellas** responde al de narrador protagonista, marcado, por tanto, por la primera persona; en **Añil** los referentes pronominales indican voz narrativa omnisciente. Ahora bien, pese a estas diferencias de índices en las

personas gramaticales, la omnisciencia queda en cierto modo neutralizada por cuanto el discurso se enfoca desde abundantes diálogos y con escasas valoraciones ajenas a la visión o sentimientos que los propios personajes transmiten. Confluyen, en este sentido, personajes y narrador en una modalización de discurso cercano a la omnisciencia selectiva, e igualmente próxima a la del yo protagonista por la identificación del narrador con sus personajes.

Diferente es asimismo la extensión: 26 páginas ocupa **Añil**; 49 (de la 3 a la 51, incluidas las cuatro ilustraciones interiores) **El pescador de estrellas**, diferencia en la que pudiera sustentarse el número de personajes incorporados a escena: en éste la pareja protagonista es secundada por los padres y amigas de Ana María y por Manuela, la guardesa de la casona lugareña de Antonio; en la "*novelita*" los únicos personajes con voz son los protagonistas: Ana María y Jaime Alcaraz. De la nominación de los personajes masculinos se desprende nueva diferencia no gratuita: la precisión del apellido corre paralela a rasgos físicos, sociales y profesionales: maduro pianista afamado en Alcaraz, rasgos de los que el joven desocupado Antonio carece. Esta diferente extensión se refleja, igualmente, en su estructuración externa: seis capítulos en la más extensa, cinco en la "*deliciosa novelita*", pero en los dos casos señalados de idéntica forma: números romanos.

Más significativas resultan las recurrencias intertextuales entre las dos novelitas hasta el punto de crear (salvadas las diferencias anotadas) crear la sensación de estar ante una misma novela, signada por el escaso protagonismo de la acción; por la interiorización de las experiencias; por la explicación del presente narrativo como experiencia rediviva del pasado en un intento de eternizar el tiempo; por la abundancia de fragmentos descriptivos atentos a la trasmisión de sensaciones y por la reiteración de imágenes y símbolos como elementos de organización y coherencia narrativas. Rasgos, todos ellos, por lo que hemos considerado oportuno el clasificarlas como **novelitas líricas**, modalidad de estructura narrativa, ausente hasta este momento en **La Novela de Una Hora** y, sin duda, con dificultades de *reconocimiento* para los lectores de novelas de quiosco, poco habituados a estas innovaciones. Y, tal vez, en el deseo de contrarrestar este efecto negativo para la difusión masiva del producto, pueda encontrarse sentido a las concesiones a técnicas realistas con las que la gran masa de lectores está familiarizada; reajuste común a los dos relatos, de cuya sutil trama argumental pasamos a dar cuenta.

13.2.1. El pescador de estrellas.

El título identificativo del texto narrativo básico en este número trece es el principal símbolo recurrente del relato, asociado a sueños imposibles, al inalcanzable amor. Es el pescador, Antonio, el narrador protagonista: abúlico e hipersensible y las estrellas la imagen de lo eterno femenino como continuo punto de referencia en sus tímidas y pasivas relaciones amorosas. Se especifica la idealizada imagen femenina en "*Mi prima Asunción*" (pág. 3) desde el inicio de la novela (son las tres primeras palabras),

La novela de
UNA HORA



MARIANO TOMÁS
**EL PESCADOR
DE ESTRELLAS**



Cubierta correspondiente al nº 13, 29 de mayo, 1936.

anotación inicial, pese a su significado individualizador, igualmente simbólica y recurrente por sus efectos cambiantes: tanto los ojos negros de Rosario, como los azules de Ana María se asemejan a los de prima Asunción, al igual que la sonrisa o el color pálido o no de las mejillas. Proyecciones poco *realistas* justificadas por el poder transformativo del recuerdo, proclive a ser adornado "*con cosas que no han sucedido nunca, ni podrán suceder*" (pág. 25), tanto más cuanto se trata de un lejano recuerdo de infancia que dejó profunda huella en el hiperestésico protagonista. Obsesiva fijación, cuya causa se desvela casi al final de la novelita: la muerte de la compañera de correrías y juegos infantiles, -"*Un día de otoño prima Asunción se marchó para no volver nunca [...] se la llevaban unos hombres por un camino lleno de hojas secas*" (pág. 44)- determina la continuada búsqueda: "*Después, cuando me he sentido acongojado he vuelto a buscarla...*" (ibid); imposible reencuentro, sublimado merced a la proyección imprecisa de la memoria ("*No recuerdo su figura, ni su rostro con rasgos precisos*",-ibid-) en otras imágenes representativas de lo bello: "*Cierro los ojos y parece que la veo dentro de mí, pero siempre trae las galas de la imagen última confundida con ella*" (ibid). La interiorización de estas experiencias del pasado y su recreación en el presente narrativo son, en definitiva, los principios sustentadores argumentales de **El Pescador de estrellas**. No obstante, y con el propósito, tanto de plasmar el pasado redivivo en otras imágenes femeninas, como de hacer posible la transmisión de este peculiar enfoque de la realidad imaginada, (a través del diálogo) el narrador protagonista cede paso a otros personajes, entre los que destaca Ana María, la coprotagonista del relato. Rosario, a quien aludimos antes, tiene escasa presencia (sólo en los primeros capítulos) siempre sin voz y tan solo como elemento de referencia que explique el desagrado que en las mujeres causa el ser comparadas o identificadas con idealizadas imágenes. Prueba de ello es su precipitada marcha tras lo que para Antonio era una inefable declaración amorosa: "*Mi prima Asunción, tiene los ojos como usted, Rosario*" (pág. 3). Por contra, Ana María es la constante interlocutora del tímido protagonista y su función no se limita a un mero papel receptivo, sino que actúa, en todo momento, como contrapunto activo que aporta dinamismo y visos de realidad a la recurrente historia. La desinteresada amistad (los índices pronominales de tuteo en sus diálogos confirman esta relación, frente a Rosario) de esta joven de veinte años llena de vida y perspicacia para interpretar los sentimientos del amigo, dispuesta a juegos de desdoblamiento (primero en la idealizada prima Asunción, más tarde como médico) para facilitar la confesión curativa del tímido, se convierte en necesario aporte para transformar un discurso monologante y obsesivo en otro más adecuado a los lectores a quienes se destina el relato. En ella y en su constante principio de la realidad (además de servir como contrafigura de los excesos idealizantes y enfermizos del protagonista) adquiere sentido la confluencia de técnicas líricas y realistas que de otra manera hubiese resultado forzada; así. Las referencias a fiestas, a paseos al atardecer, a actividades cotidianas de la casa: cena, sobremesas, preparación de comidas giran en torno a su presencia; al igual que los personajes secundarios incorporados a escena como enmarcadores del mundo exterior: las amigas de Ana María dan ambiente a la fiesta organizada para

celebrar sus veinte años y este u otro grupo de amigas será el que prepare nueva fiesta en la noche de San Juan; es el padre de la joven (D. Carlos) quien obliga a salir de su mutismo a Antonio en correspondencia con su cortés invitación a cenar e, incluso, Manuela, (la guardesa de la casa de los abuelos) único personaje secundario directamente relacionado con el protagonista, sirve como contacto con el mundo externo, en tanto que transmite al "señorito" (pág. 33) la llegada de una joven "requeteguapa" (ibid), la supuesta "prima Asunción" que no es sino Ana María. Informe que propicia dos diálogos con Manuela en los que se rompe el habitual registro lírico-culto para dar paso a dialectalismos acordes con la condición social del personaje. Ajustes, en fin, al ámbito de lo real que, en un *tour de force* narrativo, culminan en una actitud de sacrificio de la joven, contraria a la coherencia narrativa, para adecuarse a ese ámbito de lo ideal, al que paulatinamente ha ido accediendo, contagiada por la melancólica hiperestesia del amigo. La aceptación de un matrimonio por conveniencias basada en la sujeción a sus deberes de buena hija: "*Son viejos, y una alegría para ellos es, para mí, más valiosa que la alegría de todos los días...*" (pág. 50), contrasta con el anticipo que sobre este futuro se hiciera en el capítulo II al ser tratado el tema de esa posible boda desigual, cuando, ante la afirmación del amigo sobre el sacrificio que habrá de suponerle, contesta Ana María: "*No te vayas a inventar una novela de esas en la que la hija se ofrece como víctima, para librar a sus padres de las garras de la usura... en casa no tenemos deudas, ni ese señor es usurero... Además -añadió con un suspiro- el sacrificio, si lo hay, es menor cuando no se está enamorada de nadie, ni nadie nos quiere*" (pág. 17), referente metanarrativo que, amén de situar en una clase social acomodada al personaje, queda asociado a los hábitos lectores de "*novelas de esas*" (folletines sentimentales) con los que la protagonista no se siente identificada y, por consiguiente, su propia historia, la relatada en la novelita, habrá de ser distinta a la de esas tópicas novelas denostadas. Coherencia metafictiva alterada en el desenlace, en tanto que el apunte hacia el romántico deseo de la joven de sentirse querida, cumplido en el final (Antonio le declara su amor) se resuelve en voluntaria y sacrificada renuncia teñida de melancólico recuerdo: "*Cuando cierre los ojos me quedará en ellos siempre el recuerdo de estas horas contigo*" (pág. 50). Permanencia, en fin, de la memoria del objeto amoroso perdido que produce la plena identificación de los dos amigos signados por fatal o voluntario destino. La exclamación que pluraliza el sentimiento de lo inalcanzado en la voz de la, hasta ahora, realista Ana María con que se cierra el relato: "*-Pobres pescadores de estrellas!...*" (pág. 51) sirva como patente prueba de ello.

13.2.2. Añil.

En la "*deliciosa novelita*", aunque conducida por un narrador omnisciente, observaremos recurrencias expuestas en el anterior resumen. En efecto, dos son también los protagonistas: Jaime Alcaraz y Ana María y en torno al análisis de sus sentimientos se articula la trama. El lugar de encuentro es la iglesia de una "*aldea pequeñita y apartada del mundo*" (nº 13, pág. 52) en donde la joven trabaja como

maestra; escenarios bien conocidos por Jaime Alcaraz: *"He sido monaguillo en esta iglesia... Sino que hace muchos años"* (nº 13, pág. 56) que retorna a la aldea *"para buscar los recuerdos y tenderse en el remanso de las horas, cara al añil intenso del cielo, donde debían de haber quedado prendidos, instante por instante, todos sus gozos y tristezas de niño pobre y ambicioso..."* (nº 13, pág. 58). De nuevo, pues, el tiempo presente especifica su significado en el recuerdo del pasado, como elemento básico de coherencia textual; eterno tiempo detenido refrendado por la coincidencia con el título: *"cara al añil del intenso cielo"*, como efecto cromático invariado al paso de los años. Símbolo con escasa presencia (se limita a esta cita y a la del final) a diferencia de las continuadas alusiones a los pescadores de estrellas en la anterior novelita; con todo, la estratégica distribución principio-final contribuyen a subrayar su función simbólica. El móvil que desencadena el reconocimiento y encuentro entre estos dos personajes es su común afición a la música: Ana María convierte, con su virtuosismo en el armonio, las misas dominicales de la aldea en *"Misa mayor"* (nº 13, pág. 54); a una de ellas asiste el maestro Alcaraz; queda subyugado por el sentimiento que transmiten las notas y se interesa por conocer a su artífice. Ana María, a su vez, lo reconoce: años atrás había asistido a uno de sus conciertos. Maestro y Maestrilla pudiera haberse subtitulado la novelita, denominaciones plurisignificativas en las que se reúnen sus respectivas profesiones, su distinta maestría en el piano y su diferencia de edad. Aunque no se precisan sus años, la maestrilla queda representada, (por ejemplo), como *"niña alocada y desobediente"* (nº 14, pág. 53), dispuesta al juego de saltar por *"entre piedras y matujos con gozo de animalito joven"* (ibid), mientras que el maestro responde a la tópica figura del artista de *"grises cabellos en desorden"* (nº 13, pág. 55). Diferencia de edad y de actitudes vitales (comunes a las dos Ana Marías) como elemento reiterativo que permite dar explicación al presente sustentado en la recreación de la experiencia del pasado, en la búsqueda del protagonista de una imagen perdida en la infancia, en estos mismos lugares y revivida en su relación con la maestrilla. Carece de nombre ese recuerdo (a diferencia de Asunción) pero aparece en sucesivas imágenes generalizadas: *"la niña que le reglaba con albérechigos y jingoles en los días claros de agosto..."* (nº 13, pág. 58); *"Cuando me marche de aquí -pensaba- me llevaré otro recuerdo igual al de mis años mozos, para volver los ojos a él, si me cansa el camino"* (nº 13, pág. 64), semejantes a las de los pescadores de estrellas, tanto por el papel protagonista de la memoria como, por las palabras con que se verbaliza. El desarrollo de esta armónica y casta relación, a semejanza de la de los anteriores protagonistas, transcurre entre conversaciones mantenidas en paseos por idílicos lugares del pasado, como espacios, en **Añil**, de simbólico distanciamiento de las gentes del pueblo presentadas de manera genérica: las alumnas de la maestra; los gañanes y jornaleros que la seguían tan sólo con la mirada *"de afán sin esperanza que le suavizaba el fulgor de los deseos"* (nº 13, pág. 54); las mozas esperadas por los muchachos a su paso por la iglesia, el acólito, el capellán. Así pues, estos dos seres que pertenecen al pueblo por su trabajo y origen, respectivamente, se mantienen en aislamiento aristocrático y bucólico, amén de por el lirismo que pretende transmitirse a su relación, por sus

hábitos ciudadanos entre los que se destacan los higiénicos:

"Ana María se chapuzó en el agua fría de la zafa y manoteó alegremente en el somero espacio, salpicándose de agua el busto. Añoraba, con mayor melancolía que por los otros bienes dejados en la ciudad, este placer de sentirse envuelta en el beso del agua y quería engañarse en aquel chapoteo, que inundaba la estancia sin hartarle las ansias de frescura limpia" (Ibid).

Breves apuntes realistas reunidos en las primeras páginas de *Añil*, que, además de su función distintiva para emmarcar, desde el inicio, la excepcionalidad de los protagonistas, inciden en costumbres religiosas y sociales que en el transcurso de la historia hubiesen podido resultar forzadas.

Tan idílico aislamiento, en fin, viene a quebrarse ante la inquietud que despierta en el pianista la recreación del pasado: *"Todo era pueril y añejo a la vez, y él se desasosegaba en aquel instante, con temor de escribir, sobre sus años maduros, una página de novela blanca"* (nº 14, pág. 37).

Referentes metanarrativos de la amorosa y casta relación viejo-joven, que sirven, a su vez, como prelude a un desenlace sorpresivo, al igual que el de *El pescador...* si bien más amable y optimista. La firme decisión de huida de la aldea para evitar esa *"novela blanca"*, deriva en acompañamiento de Ana María a la estación y en inesperado e incontrolado rapto final: *"como si la voluntad del hombre se le desbordase [...] alzó a Ana María con un férreo impulso de músculos y cerró la puerta del vagón"* (nº 14, pág. 64), con las consiguientes tópicas protestas de la joven que concluyen en un reclinarse *"en el hombro de Jaime"* (ibid) y en un mirar *"al añil intenso, color de vida nueva"* (ibid) de *"serenidad luminosa"* (ibid). El simbólico título pone broche al texto como lo hiciera la pescadora de estrellas.

13.2.3. Estructura y técnicas narrativas.

Decíamos que en las dos novelitas se advierte distinto número de capítulos atribuible a su distinta extensión, observaremos ahora que además afecta a la distribución y organización interna. Así, en *El pescador de estrellas*, sus capítulos son susceptibles de ser agrupados en dos partes atendiendo al uso de coordenadas espaciales y temporales: los tres primeros transcurren en una ciudad de provincias y el tiempo predominante es el presente narrativo; mientras que los tres siguientes se sitúan en la casona solariega de una aldea, espacio de la infancia de Antonio, como punto de referencia para la recreación del pasado en el presente.

En *Añil*, sus cinco capítulos se desarrollan en un solo escenario la pequeña aldea *"apartada del mundo"*. En los dos primeros se presentan espacios del pueblo: casa de Ana María, plaza, iglesia; sus costumbres, a sus gentes y, en medio de ellos, a los dos protagonistas distanciados del rústico lugar y de su ambiente por diferente formación y hábitos, adquiridos fuera de él. La ciudad, espacio ausente, como punto de referencia del pasado en estos dos primeros capítulos que, en Jaime Alcaraz, se superpone con el

pasado más lejano: infancia y juventud ubicadas en el espacio aldeano. Los dos capítulos siguientes atienden al desarrollo de la casta relación amorosa de los protagonistas, localizada en los solitarios alrededores del pueblo: en el III, el bucólico espacio se compadece con la idílica relación mantenida durante seis días; en el IV, se introduce el elemento de ruptura: El anuncio de la marcha del pianista rompe la armonía anterior y esto se traduce en cambio espacial: la casa de la maestrilla, espacio cerrado proclive al autoanálisis de la experiencia recientemente vivida. Con el V y último capítulo, volvemos a otro de los espacios primeros: la iglesia, con su misa mayor y su concierto de órgano orquestado por la joven. Como al inicio, estas sublimes sensaciones, continúan con un paseo, ahora hacia la estación, lugar de tránsito entre la aldea y la ciudad con el resultado sorpresivo que anotamos.

En resumen, la distribución de materiales narrativos, en **Añil** responde a la clásica estructura: presentación, desarrollo, desenlace, acorde, por otra parte, con una historia conducida por un narrador omnisciente y, en este sentido, menos novedosa, (en cuanto a técnicas narrativas se refiere), que **El pescador de estrellas**. Con todo y porque ambas comparten coordenadas espaciales y temporales y porque en las dos funcionan como elementos de cohesión narrativa abordaremos su análisis conjuntamente.

Coordenadas espaciales y temporales.

Los escenarios en los que se sitúan las escasas acciones de los dos relatos coinciden en los referentes ciudad provinciana-aldea, geográficamente situadas, por alusiones a flora y frutos y condiciones del terreno, en una genérica zona mediterránea del interior que permite, a pesar de su falta de nominación topográfica, distanciarlos de los habituales escenarios urbanos. El lirismo de las descripciones paisajísticas (en mayor cuantía en **El pescador de estrellas**) ha de ser tomado con el doble sentido que al término suele atribuirse: la bucólica idealización del paisaje y la humanización del mismo como efecto de identificación espacio-personaje; entramado que habrá de incidir, evidentemente, en el efecto de recreación del pasado en el presente, en tanto que resulta ser el esencial móvil que conduce y explica el mundo interior de los personajes.

Para no alargarnos en exceso y con el exclusivo propósito de confirmar la funcionalidad narrativa de estas coordenadas, hemos seleccionado fragmentos significativos y recurrentes en las dos novelas en los que además podrá advertirse el cuidado y preciosista estilo de Mariano Tomás.

La ciudad como espacio diferente a las bucólicas imágenes campesinas o huertanas aparece sólo en **Añil**, merced al recuerdo de la maestrilla en la voz del narrador omnisciente: *"luego el sopor se fue poblando, poco a poco de imágenes pretéritas: las horas de clase y de estudio en la ciudad, con alboroto de voces parlanchinas y desordenadas, en los claros de asueto, a lo largo de los corredores o en el jardín provinciano vecino al viejo edificio de la Normal. Ahora, volvía a ver las acacias sedientas, que se adornaban de raquílicas flores pálidas cuando se aproximaba el fin de cada curso, o la estirada silueta de*

la directora, que les recordaba a cada instante, la sagrada misión a que se destinaban..." (nº 13, pág. 52-53).

Alude el "luego" y el "sopor" al despertar de una mañana de domingo en la "aldea pequeñita", imagen retrospectiva de la ciudad que sirve a la presentación de Ana María, atenta al papel que desempeña en el espacio presente, opuesto a las comodidades de la ciudad, centradas en costumbres higiénicas.

Idéntica función presentadora cumple, al principio del capítulo II, la oposición ciudad-aldea; e igualmente y aluden a la vida profesional del protagonista: *"Jaime Alcaraz se sintió, de pronto, cansado. Le angustiaba aquel camino de triunfos, aquel andar vertiginoso de ciudad en ciudad, que le robaba la dulzura del paisaje manso y de las horas iguales. Recordaba sus años mozos, cuando en sus caminatas a lo largo de valles y montañas, en el país natal, sentía, de improviso, un cansancio sin causa, una melancolía sin motivo, y, sentado sobre la hierbecilla de un quijero, al margen de un arroyo, miraba el camino recorrido y acariciaba la lejanía con ojos apasionados y tristes, como a bien perdido para siempre. Entonces se alzaba y, con paso rápido, tornaba al punto de donde había partido"* (nº 13, pág. 57).

Ahora bien, a diferencia de las líneas dedicadas a la joven, en éstas se transmite el cansancio del hombre famoso y maduro que necesita reintegrarse en los espacios del pasado para recuperar el sosiego: la aldea como lugar apacible que habrá de redescubrir a su compañera de paseos por los familiares lugares de la infancia; en Ana María reconoce los ojos, los gestos de "ella". Reconocimiento del pasado en el presente, a través de rasgos difuminados que nos acercan (también los ojos, la sonrisa) a los dos de la "prima Asunción" de **El pescador de estrellas**. E, igualmente, esta difusa alteración de la realidad en los personajes masculinos por las interferencias entre pasado-presente despertará idéntica reacción sorpresivo-realista en las homónimas protagonistas:

"- Pues no lo entiendo... ¡La verdad, no lo entiendo...! Si yo no había nacido... Ustedes los artistas piensan y dicen cosas muy extrañas... Para los que viven con ustedes o cerca de ustedes debe ser difícil conocer o interpretar sus palabras y sus deseos" (nº 13, págs. 59-60).

Falta de entendimiento en la maestrilla que en la otra Ana María se convierte en reproche ante la inconveniencia de una declaración amorosa merced a la identificación con la idílica imagen del recuerdo:

"- Y crees que nos ha de sentar bien la comparación y el recuerdo, cuando deseamos que todos los pensamientos sean para nosotras solas. Se admite la imagen que se apoya sobre cosas inanimadas, que no despiertan celos, pero no sobre bellezas vivas que hieren nuestro orgullo..." (pág. 8).

Serán, en efecto, estas "cosas inanimadas", representadas por los espacios del pasado los que en las dos novelitas sirvan para el reencuentro del presente y en las dos coinciden con los paseos por bucólicos lugares aldeanos de la infancia:

"Descendieron hasta el río por el camino en declive que cruzaba entre los huertos de cerezos y manzanos de sombra leve y perfumada. De trecho en trecho, se alzaba un pino aislado, al margen del sendero, nuncio de los negros pinares que cubrían las montañas vecinas, y los agudos alfilerillos de su ramaje parecían asaetear la brisa, que se lamentaba con una queja leve. Cuando llegaron al río, descansaron sobre un tapial en ruinas que cercaba la huerta del molino. Junto a ellos, cruzaba un hilillo de agua mansa y cristalina, que se arrastraba perezoso entre los baladres con adelfas rojas, como si llegara cansado tras de mover la piedra blanca que tritura el grano.

- Aquí, en este mismo lugar -dijo él- hace ya muchos años, he compuesto mil cuentos de hadas en que yo era siempre el príncipe encantado; nada se me ha cumplido después, porque la vida me ha dado sin duda más de lo que merezco, pero no más de lo que esperaba..." (nº 13, pág. 62).

Recreación afectiva del escenario, con las opuestas connotaciones de imaginación-vitalidad de la infancia, insatisfacción y cansancio en el presente del protagonista de **Añil** que, en **El pescador de estrellas**, sublima sus efectos lírico-emotivos, al tratar de recuperar en el presente el relato del *"Cuento triste"* (pág. 40), precedido de actuaciones de Ana María para propiciar su confidencia: sorpresivamente, llega a la casa solariega; se hace pasar, ante Manuela, por *"prima Asunción"*; prepara una olorosa comida, olores y actividades cotidianas, con el propósito de integrar en su juego transformativo a *"primo Antonio"* (págs. 36 y 37) para que le relate aquello que le hace tener los *"ojos cansados[...] como si miraran siempre hacia dentro"* (pág. 37). Propósito parcialmente conseguido, pues el fingido primo plenamente inmerso en el juego de eternizar el momento presente; *"Me dejaba envolver en aquella nube de sueños [...] que ya me ocultaba el mañana y el ayer; y yo me creía para siempre parado en este instante, y para siempre verdad la grata mentira"* (ibid).

Idealizada inmersión, en el pasado redivivo proponen a la supuesta prima: *"me dejarás que te tome de la mano y que te lleve por los mismos senderos de entonces"* (págs. 38 y 40). Ante estas expresiones de melancólica identificación con el pasado, Ana María recobra su identidad y adopta otro fingido papel: el de preocupado, receptivo y experto facultativo que propicie la confidencia del amigo enfermo. Continuado contraste pasado-presente, idealización-realidad, realidad-ficción, culminado con una descripción mística del árbol centenario que funciona como reposo y testigo de la confesión, una vez más, dilatada: *"Nos sentamos a la sombra de un olmo centenario que ofrecía a la memoria de la primavera muerta esta comunión de sus hostias blancas alzadas hacia el cielo por los brazos múltiples"* (pág. 41). Evidentes y significativas connotaciones religiosas de muerte-vida, asociadas a imágenes eucarísticas de pasado-presente, que sirven como marco espacial para ese nuevo juego transformativo: el diagnóstico de esa nueva enfermedad - *"Hiperternura"* (pág. 42)- del que habrá de dar un informe, la fingida médico, a la *"Academia de Medicina"*

(pág. 41). Queda explicada la enfermedad atendiendo a los efectos del agua en la naturaleza:

"¿cómo te diría yo?... La hiperternura es como las nieves blancas de los picachos; fecundidad sin empleo, porque están lejos las tierras de regadío... Y un día de sol, bajan en alud y arrasan los campos... Tú sufres de ternura que te agobia el pecho, y ves siempre lejos la ocasión de emplearla..." (pág. 42).

Descripción simbólico realista "*¿Cómo te diría yo?...*" a la que sigue el relato de esa historia triste, continuamente aludida y siempre postergada. Antonio revela a Ana María la causa de su tristeza, la obsesiva imagen otoñal de muerte, fijada en los años de la infancia de la que dimos cuenta en el resumen.

Obsérvese cómo en esta recreación del ámbito de lo simbólico-lírico son utilizadas constantes poéticas (desde Petrarca a Quevedo, pasando por Garcilaso), al servicio de la expresión de la tristeza causada por un amor no correspondido: el hielo, el agua y que, en **Añil**, a la manera clásica también será representada mediante las lágrimas de Ana María, aunque confundidas y transcendidas en gotas de lluvia, ante la inminente marcha de Jaime: *"se quedó con la cabeza apoyada en los cristales [...]. Así se le refrescaba el ardor de la frente, hervidero de ideas desordenadas, y las gotas de lluvia, deslizándose sobre la superficie pulida, le fingían lágrimas suyas y se le aliviaba con ello aquel hondo y oculto deseo de llorar"* (nº 14, pág. 63).

Por otra parte, el agua como fuente de vida y como ineludible componente de todo paisaje bucólico, asociada, además al tiempo detenido en un deseo de eternizar el presente y entremezclada con efectos sensoriales, es símbolo recurrente en las dos novelitas. Coincide en **Añil** con los momentos de aislamiento amoroso (cap. III) *"Amaban esta soledad intensa de las cimas, sin más compañía que la de los rebaños; y hasta el sonar acompasado de las esquilas, y el ladrar de los perros guardianes, y las voces de los pastores, les parecían barrera que los aislaba del mundo"*. (nº 14, pág. 53) que les ha hecho recobrar *"algo que raramente se encuentra: los años perdidos"* (nº 14, pág. 55). Jubiloso reencuentro que culmina en sosegado silencio de tiempo detenido, asociado metafóricamente a efectos acuíferos: *"La montaña se anegaba en las sombras de la noche próxima, y las voces y ruidos, en la calma infinita del valle. Era un silencio terso de agua estancada, como si el torrente de las horas se hubiera detenido en un lago..."* (ibid).

En **El pescador de estrellas**, aparece el efecto benefactor del agua en la naturaleza, con mayor frecuencia en su inicio y como medio para la configuración de la ciudad huertana, creando a su vez un entorno de ensueño y experiencias infantiles que serán determinantes en el transcurso de la historia:

"En el cielo de junio había una claridad dulce, de luna llena, que bañaba de plata el valle y suavizaba la aspereza de las cumbres lejanas; desde los bancales de regadío subía un alegre coro de chicharras y, a lo lejos, cantaba el cuclillo una hora inmóvil y sin número, prisionera de las tenebrosas cárceles de la noche. Todo el campo, ante nosotros y bajo el balcón, se hacía una ilusión incierta donde hubiera frescor de arroyos y huertos, más

adivinados que vistos; un sueño con imágenes esfumadas en la lejanía y palabras que no se entienden y son más ricas, en emoción que las mismas voces claras de la vigilia" (pág. 3).

Escena nocturna que acoge la declaración amorosa inicial del relato y que será retomada, en parte, como cuadro del primer diálogo entre Ana María y Antonio:

"El huerto humilde se disfrazaba, con su vestido de luna, de jardín encantado; y los azufafos y los acerolos se trenzaban en los cabellos revueltos los rayos de plata, para que los creyéramos árboles de cuento infantil. En el remanso del río, que cortaba los macizos y bancales, se bajaban a bañar las estrellas, púdicamente, ahora que nadie las veía" (pág. 5).

El añadido del metafórico baño de las estrellas, (primera alusión a uno de los componentes simbólicos del título) signa así desde el inicio a los personajes protagonistas, a los que habrán de convertirse en "*pescadores*" de lo imposible.

Podríamos aportar más muestras relativas a espacios, símbolos, imágenes o tiempo detenido, en tanto que su factura de relatos escasamente progresivos, implica continuas recurrencias a estos procedimientos transmisores del mundo anímico de los personajes. Quédese en lo expuesto y citado; con ello consideramos suficientemente cumplido nuestro propósito: mostrar el funcionamiento narrativo de estos materiales así como su continuada interacción en las dos colaboraciones de Mariano Tomás para **La Novela de Una Hora**.

13.2.4. Dos novelitas líricas.

El marcado lirismo de las dos novelitas, más acusado en **El pescador de estrellas**, produce una devaluación del mundo circundante en tanto que resulta universo vacío de otra trascendencia que no sea la de servir como secundario referente de sentimientos o sensaciones expresadas a través de un discurso metafórico-simbólico. A ello apunta la ausencia de nominación topográfica que hemos anotado, o las genéricas referencias a estaciones del año, días de la semana o fiestas patronales que trasmiten el transcurrir de unas historias en un tiempo, por repetido, detenido y atemporal: los dos domingos que abren y cierran **Añil** pueden corresponderse con idénticos domingos sometidos a las mismas costumbres sociales y religiosas en cualquier aldea apartada; o la noche de San Juan de **El pescador de estrellas**, propicia al amor, al festejo y a la confidencia del pasado es la misma noche repetida en ciudades y aldeas de la geografía española llegado el solsticio de verano todos los años. Tiempo retenido, eternizado, difuminado por la proyección del pasado en el presente con resultados igualmente cíclicos que derivan en historias instaladas en la anacronía de lo legendario. Resulta sintomático, en este sentido, la ausencia de rasgos de modernidad observados en anteriores relatos publicados en **La Novela de Una Hora**: ni automóviles, ni calles iluminadas y ruidosas, ni personajes fumadores o deportistas. Tan sólo la presencia, en las dos novelitas, del ferrocarril

y en los dos casos como artefacto que altera el bucolismo del lugar (como "*estruendo de los aceros y el resoplido de las llamas*" - n.º 14, pág. 64- es descrito en **Añil**; como "*El largo gemido de una locomotora desgarró el silencio del valle*" -pág. 20- se presenta en **El pescador de estrellas**), limita temporalmente los acontecimientos; amplia delimitación temporal, más alejada aún de los modernos medios de locomoción de los inicios del siglo XX por la referencia en **El pescador...** a la "*galera*" (pág. 46) como medio de transporte entre la ciudad huertana y la aldea. Sin embargo, pese a estas ausencias, los escasos indicios de vida moderna presentes en los relatos recaen en las dos protagonistas. Ana María trabaja como maestra y lo que más añora en la aldea son las comodidades relativas a hábitos higienistas de las ciudades; la otra Ana María, aunque presentada como pequeña ama de casa: "*Ella me sirvió con su deliciosa gravedad de niña que corrió hacia adelante, en el camino del tiempo, y ya alcanzó las reposadas maneras del ama de casa*" (pág. 37) o como dócil y sacrificada hija, en general responde al prototipo de joven perspicaz e inteligente y no tanto por su escasa experiencia de la vida como por sus lecturas: critica las novelas que gustan de los excesos dramáticos y no sólo reconoce y capta síntomas en el amigo, que resume con términos entre afectivos y cultos, "*hiperternura*" o "*misantrópia*" (pág. 42), sino que propone el remedio aludiendo y definiendo, la moderna homeopatía en su improvisado papel de médico: "*Es un remedio... ¿cómo pudiéramos llamarle?... homeopático... Eso es... Se cura con los gérmenes de la misma enfermedad...*" (pág. 45).

Tímidas incursiones, en los dos casos, de la nueva eva (en tanto que quedan contrarrestados por abundantes concesiones a hábitos convencionales) más no por ello poco significativas, como parte de una serie destinada, esencialmente, a lectoras urbanas, en la que las supuestas protagonistas de otras novelas aparecen, con demasiada frecuencia, supeditadas al protagonismo del varón. En estas dos novelitas de Mariano Tomás, en cambio, ha podido observarse un equilibrio, e incluso, notoria relevancia de las dos mujeres, al actuar como elementos vitales dinamizadores de los insatisfechos y agónicos protagonistas masculinos.

Pese a este atractivo enfoque, todo hace pensar que el producto, en su conjunto, no era demasiado adecuado para el masivo público al que iba dirigido por el lirismo que difumina los perfiles de una *realidad* a la que están habituados los lectores no selectos. A ellos parece destinada la disposición de las ilustraciones, medio gráfico-apelativo de primer orden destinado a los no versados. En efecto, a diferencia de la frecuente función rememorativa que cumplen en la mayoría de las novelas hasta ahora analizadas, en **El pescador de Estrellas**, salvo la primera, su papel es anticipativo, sin duda con el propósito de conseguir un interés, perdido por la abundancia de incursiones líricas que dificultan el progreso de los escasos acontecimientos. Un breve comentario conjunto sobre ellas nos permitirá comprobarlo. En las cuatro ilustraciones²⁷ aparece una figura masculina; joven apuesto de mediana edad e invariablemente vestido con prendas adecuadas a la condición social del "*señorito*": corbata, chaqueta, pañuelo en el bolsillo superior. Comparte escena esta

figura (en la primera y cuarta ilustraciones) con la de una jovencita esbelta y delgada, de gesto y mirada melancólicos. En ellas el lector podrá, sin esfuerzo, reconocer a los protagonistas. Su disposición de apertura y cierre queda subrayada en los textos, al pie de las imágenes, alusivos al inicio de la relación: "*Con el pretexto de coger unos amarilis del sendero... (Pág. 11)*" (pág. 25) y a un final que se aventura no feliz: "*- Pero tú no serás dichosa... (pág. 50)*" (pág. 39). El tema apelativo común al sentimiento amoroso, romántico y sentimental en su inicio y con indicios de desventura en el transcurso de esta relación de ideal pareja, queda enmarcado, en los dos casos, en un paisaje de naturaleza frondosa. En la segunda ilustración, aparece solo "*El pescador*" igualmente rodeado de bucólico escenario: el pie, anticipativo, "... *y miraba la corriente de las aguas con envidia de su optimismo cantarino... (pág. 34)*"; (Pág. 23) la soledad del personaje y su distribución intermedia permite el enlace, teñido de melancolía, entre la ventura y desventura que expresaban los anteriormente citados. La tercera es la más sorprendente desde el punto de vista gráfico-narrativo, en tanto que observamos, como acompañante en escena del joven, a Manuela ataviada con pañuelo a la cabeza, gran delantal y escoba. Recoge el pie, anticipativo igualmente, el único nombre propio que en ellas aparece precedido, y para mayor precisión, del vulgarizante artículo: "*La Manuela se llegó a mí, con misterioso encogimiento de voces... (pág. 35)*" (pág. 31). El efecto sorpresivo se evidencia en el protagonismo gráfico atribuido a un personaje secundario, con escasa presencia en la novelita, pero común en las desarrolladas en ambientes rurales. Al subrayado de este enfoque realista (tan poco relevante en el texto narrativo, como la función desempeñada por la guardesa) pudiera corresponder esta manipulación gráfica que incide a su vez en la ubicación social del protagonista. En definitiva, el ilustrador ha combinado sabiamente rasgos sentimentales y verosímiles para despertar el interés de los lectores, para facilitar el seguimiento de una historia perdida entre vericuetos intimistas y, a su vez, para contrarrestar esa otra imagen gráfico simbólica presentada en la cubierta: rostro varonil en primer plano, perfectamente perfilado; inexpresivo e ingravido rostro femenino de colores azulencos, como figura fantasmagórica, con estrella de cinco puntas sobre la frente. Sus miradas no se entrecruzan, parecen dirigidas a quienes observen el dibujo. El texto narrativo de **El pescador de Estrellas** queda así mediatizado por manipulaciones gráficas que encubren una factura lírica ²⁸ poco adecuada al consumo masivo y que, a la postre, explica la paciente espera del Director Literario de **La Novela de una Hora** (lo evidencia el hecho de no haber sido publicadas sus novelitas hasta el tercer mes de existencia de la colección), así como la tardía reseña de su nombre en el anuncio: "*En preparación, obras de...*", a partir del número nueve y solo en la contracubierta. Pudieran aducirse razones de humildad (su cargo como Director Literario con el consiguiente dar paso preferente a otros novelistas) o de relativa juventud (su pertenencia a la generación más joven de colaboradores de la revista) como justificantes de su escaso protagonismo, atendiendo al preferido lugar que en ella ocupa. Sin embargo, la segunda de ellas sobre todo, carece de consistencia por cuanto es el tercero de *los jóvenes autores* incorporado al catálogo de, **La Novela de Una Hora**. La

ordenación de estos jóvenes parece fundamentada en criterios de popularidad, caso de Jardiel Poncela; sumados a significadas actuaciones político-literarias en el caso de Pemán²⁹ y, desde luego, en el uso de modelos narrativos fácilmente identificables por todo tipo de lectores; precepto al que se opone la novedad aportada por estas dos novelitas líricas de Mariano Tomás y que explica, en parte (lo que veremos más adelante), la tardía incorporación de Benjamín Jarnés a la revista. Maticemos, sin embargo, que ni estas innovaciones lo son en el panorama literario de los años treinta (el lirismo estético de Tomás no es sino sentimental mezcla de Valle-Inclán y de Gabriel Miró por acudir a referentes conocidos y cercanos), ni supone pleno aislamiento de la serie en la que se inscribe. Coincide con Jardiel Poncela, el primero de los *jóvenes* seleccionados, en un uso coherente del enfoque desde la primera persona y, con Pemán, el segundo *joven*, en la introducción en la historia de referentes religioso-sociales, (bastante menos directos en Tomás al quedar mitigados por desbordante lirismo) atentos al proyecto ideológico de Editores Reunidos³⁰. Poder evocador, casi místico, del paisaje y escenarios alejados de bulliciosas ciudades también los apreciamos en Concha Espina.

NOTAS

1. La fecha de nacimiento repetida en las escasas referencias existentes sobre Mariano Tomás la retrasan en un año. La adoptada por nosotros responde a las propias declaraciones del novelista a Artemio Precioso: *"Mi edad es mayor que la tuya. Respecto a la edad existen dos coqueterías: la más frecuente es la de quitarse años; la menos, la de agregarse. Yo quiero tener una más rara todavía: la de decir la verdad. Nací en agosto de 1890; tengo treinta y cinco años.* En *"A manera de prólogo"*, **La Novela de Hoy**, nº 196, 12 de febrero 1926, pág. 3). Contrasta, sin embargo, con el testimonio posterior (**La Novela del Sábado**, nº 1 de abril, 1939) en donde declara tener *"cuarenta y siete años"* (op. cit. pág. 3).

2. Para mayor información sobre el significado de estas anomalías Cfr. nuestro apartado **II. Diseño Editorial**.

3. No descartamos la existencia de algún ensayo o referencia más amplia dedicados a su figura que, pese a nuestro esfuerzo, nos ha sido imposible localizar. Algunas ausencias constatadas las consideramos, sin embargo, bien significativas: en la amplia galería de escritores de Cansinos-Asséns no hay una sola mención a él (ni tan siquiera en el último volumen de memorias), tampoco es recogido por Ángel Lacalle en **Historia General de la Literatura** (1935). Pudieran argüirse razones de juventud (su primera obra publicada **La capa del estudiante. (Versos)** es de 1925) no demasiado válidos, por cuanto autores de su generación y colaboradores de **La Novela de una Hora** son tenidos en cuenta por los mencionados críticos: caso de Jardiel Poncela, Pemán y Benjamín Jarnés, Cansinos-Asséns, y de los dos últimos, incluidos en la **Historia....** de Lacalle.

4. A. Mori, **La Prensa española en nuestro tiempo**, México, Ediciones Mensaje, 1943, pág. 169. Aunque el comentario se publica con posterioridad a 1936, tanto en éste como en los referidos a otros escritores periodistas, se percibe la coetaneidad del español exiliado, atento a la orientación

ideológica de la prensa española desde 1914 hasta la guerra civil.

5. En "*La Novela*" (**Almanaque Literario**, Madrid, Plutarco, 1935, pág. 61).
6. La de Chabás corresponde a "*El teatro en España*" (**Almanaque...** págs. 83 y siguientes).
7. Cfr. nota 1
8. En el capítulo dedicado por Manuel Martínez Arnaldos a Artemio Precioso (**La novela corta murciana. Crítica y Sociología**, Murcia, R.A. Alfonso X El Sabio, 1993, págs. 256-268) alude, en nota, a la íntima relación amistosa entre los dos novelistas hellinenses que tuvo su origen en los estudios cursados por ambos (también Juan Pujol, otro de los anunciados como colaboradores de **La Novela de una Hora**) "*en el Colegio de Santo Domingo, de los jesuitas, de Orihuela*" (op. cit. nota 24, pág. 257). A esta referencia y poco más se limita el espacio dedicado en este ensayo a Mariano Tomás, un indicio más de la falta de reconocimiento y desconocimiento sobre su persona y obra, que alcanza también a **La Novela de una Hora**. Así, en este documentado estudio, leemos en el capítulo dedicado a Pujol lo siguiente: "*También figuró el nombre de Pujol como colaborador de otras revistas literarias dedicadas a la novela corta, caso de La Novela de una Hora, dirigida por el escritor, también de Hellín, Mariano Tomás; aunque nos atreveríamos a asegurar que no llegara a publicar nada en ésta ya que el primer número es del 6 de marzo de 1936 y sólo alcanzó algunos números más, según hemos podido catalogar hasta el mes de junio*" (op. cit. pág. 188). Atrevimiento cierto, en cuanto a la no colaboración efectiva de Pujol, a pesar de ampliarse el catálogo de nuestra revista hasta el 7 de agosto de 1936. Laguna informativa no extraña, por cuanto Granjel la prolonga en sólo un número más: el correspondiente "*al 10 de julio*" (**Eduardo Zamacois y la novela corta**, pág. 133) al igual que Sáinz de Robles (**La novela española en el siglo XX**, Madrid, Pegaso, 1957, pág. 119, quien proporciona completa ficha informativa en la que se advierte, sin embargo, un error relativo al precio: 30 céntimos).
9. El semanario festivo **Muchas Gracias** (1924), señalado por Mariano Tomás como medio que acogió su renacer literario, fue una de las empresas editoriales promovidas por Artemio Precioso. Ni al amigo, ni a sus colaboraciones en este semanario hará referencia en la entrevista de 1939.
10. **La capa del estudiante** es anunciado en este mismo número de **La Novela de Hoy** (pág. 61, s.n. como publicación de la Editorial Atlántida, a tres pesetas el ejemplar y con el reclamo siguiente: "*El libro que mayor éxito de crítica y de librería ha obtenido en estos últimos tiempos*", la editorial, anónimamente, aludida en el fragmento que hemos transcrito era propiedad, también, de Artemio Precioso.
11. El proyecto de esta "*novela poemática*" pudiera responder a la publicada con el título de **La Florista del Tiberíades** en 1926 (Atlántida?) anunciada en el **Catálogo General - CIAP** de 1929.
12. Vid. **La Novela de Hoy**, op. cit. pág. 5. Por razones desconocidas para nosotros, esta antigua amistad parece enfriarse hacia 1927. No obstante, resulta significativo que Tomás cuente con Artemio Precioso como colaborador de **La Novela de una Hora**, participación que hizo efectiva en el capítulo Octavo de **Cien por Cien**.
13. **La Novela de Hoy**, op. cit. pág. 6.
14. Corresponden las citas a **La Novela del Sábado** (op. cit. nota 1) pág. 4.
15. Vid. op. cit. nota precedente, págs. 4-5.

16. Los números correspondientes a este reclamo editorial quedaron anotados en nuestro apartado sobre **Diseño Editorial**.

17. La primera referencia temporal precisa, asociada a Editorial Juventud (Cfr. apéndice bibliográfico) que hemos encontrado se refiere a **Arco Iris (Novelas Campesinas)** (1934). Las tres anteriores a éstas, por aparecer en el catálogo de "*Obras de Mariano Tomás*" incluido en **La Novela de una Hora**, y no las dos primeras (**La florista del Tiberiades** y **El anillo de Esmeralda** publicadas por la CIAP) las hemos adjudicado (con cauteloso interrogante) al sello editorial barcelonés.

18. Otro punto de confluencia entre **Editores Reunidos** y **Editorial Juventud** reside en la imprenta, barcelonesa también, de **La Novela de Una Hora**, Clarassó. Coincidencias, asimismo, hay entre nuestra revista y la serie **La Novela Rosa** promovida por **Editorial Juventud**. A pesar de su mayor extensión y formato se asemejan los efectos cromáticos y gráficos de las cubiertas y contracubiertas y lo que pudiera ser también significativo: los dos únicos ilustradores no anónimos de la colección: Bocquet y Longoria lo son también de **La Novela Rosa**. Coincidencia que tendremos oportunidad de constatar en el colaborador por excelencia de la tendencia sentimental-rosa, Rafael Pérez y Pérez, autor del número 17 de **La Novela de una Hora**.

19. Para confirmar el significativo papel que desempeña el capítulo quinto en **Cien por Cien**, a cargo de Mariano Tomás Cfr. el capítulo que hemos dedicado a esta obra colectiva.

20. El premio Gabriel Miró le fue otorgado por **Editorial Juventud**. La novela premiada **Semana de Pasión** data de 1931. Es probable que su alianza con esta editorial se produjese a partir de este momento.

21. Coincide esta fecha con la de publicación del último número de **La Novela de una Hora**. Es evidente que a las dificultades que la revista tenía para seguir existiendo, en ellas hemos incidido en capítulos anteriores, han de sumarse, como factores determinativos de su extinción, el inicio de la guerra civil con las consiguientes dificultades en el Madrid republicano para autores de la significación ideológica de Mariano Tomás, el celoso director que contra viento y marea había logrado mantenerla a flote. A partir de esta fecha, según relata a su entrevistador, estuvo detenido o anduvo errante: primero refugiado en casa de un amigo y luego en el Consulado de Bolivia (dato éste proporcionado en el nº 21 de **La Novela del sábado**, Madrid, 7 de octubre de 1939, pág. 103) desde noviembre de 1936 al 13 de mayo del 1937, (gracias a "*la intervención generosa y providencial de un obrero, cuyo nombre aún no me es permitido decir*" -pág. 7); marcha hacia Irún en donde trabaja para la Delegación de Prensa y Propaganda del Estado. Circunstancias y condiciones de vida, en fin, nada propicias a la continuidad de sus desvelos para seguir manteniendo la agónica existencia de la revista.

22. El escalafón al que se refiere es el del Cuerpo de Correos. Aunque no lo especifica en la entrevista, de él da cuenta la breve nota bio-bibliográfica de Sáinz de Robles (**La Novela Española en el siglo XX**, op. cit. pág. 206). A los premios mencionados, añade el crítico madrileño el Premio Piquer concedido por la R.A.E., así como el Nacional de Teatro. Informaciones, también, recogidas por "*Quién es quién en nuestra literatura*" incluido en **Almanaque de Literatura**, I.N. del Libro de 1955 y 1956, con ausencia de datos, en ambos casos, sobre fechas y obras galardonadas.

23. Su íntima amistad con Artemio Precioso, además de en este encargo como entrevistador, repercute literariamente en sus colaboraciones para **Muchas Gracias**; en un libro de Poemas **La capa del estudiante** (Atlántida, 1925), en los cuatro relatos publicados en **La Novela de Hoy** (tres en 1926, el último a principios de 1927), nada para la sicalíptica colección **La Novela de Noche**, ni para el semanario erótico-festivo **La Vida** (1923). El distanciamiento de las empresas del mecenas albacetense, cuando aún no habían comenzado sus dificultades empresariales, pudiera estar relacionada

con la incorporación de Tomás a ABC "por el año 26".

24. A esta orden de detención y por el mismo motivo alude el anónimo cronista de *"Una obra maestra tuvo que ser quemada"* incluida en el apartado final *"Vida Literaria"* que cubre las páginas finales de **La Novela del sábado**, nº 21, citado en nota anterior. Apostilla el comentarista que *"Para aquella gente era un crimen haber escrito un poema dramático en que se exaltaba la más pura y la más gloriosa figura femenina de nuestra historia"* (op. cit. pág. 103). Apreciaciones, unidas a su citada participación en estos años (1934) en el Bloque Nacional y en Renovación Española, confluyen en el rearme de las derechas al que aludimos sirviera tanto la revista **Acción Española**, como **El divino impaciente** de Pemán (1933).

25. Entrevistadores para **La Novela de Hoy** fueron, también, José Montero Alonso, Ataulfo G. Asenjo y Rafael Marquina. Cfr. **Granjel, Zamacois y la noche corta**, op. cit. pág. 103.

26. El reiterado diminutivo aplicado a la deliciosa *"novelita"* transmite el significado de su breve extensión, connotado de afectividad como medio apelativo que favorezca la atracción de los lectores.

27. A las diferencias de diseño que vimos afectaban a este número **13**, hemos de añadir esta otra: las cinco ilustraciones mantenidas hasta ahora se reducen en una. Disminución tal vez determinada por la excesiva extensión de **Añil**: 13 páginas en cada entrega a diferencia de las entre 5 y 11, mínimo máximo de los capítulos **Cien por Cien**. El dibujante es anónimo, aunque sus trazos y mayor expresividad de gestos y movimientos apuntan hacia otro distinto al innominado ilustrador de números anteriores. Anonimia, que puede ser interpretada como indicio añadido de las dificultades de **La Novela de Una Hora**; no olvidemos que a fin de cuentas se trata de ilustrar el texto narrativo de su Director Literario.

28. Tanto F.C. Sáinz de Robles, como E.G. de Nora, los únicos críticos que han rescatado del pleno olvido a Mariano Tomás inciden en el lirismo como característica de sus novelas. Lo considera Nora como *"autor de novelas sentimentales, entretenidas y amables, siempre dentro de una gran corrección literaria y testimonio de fina sensibilidad, dotes de observación aguda y espíritu ágil y equilibrado"* (op. cit. págs. 429-430). En tanto que Sáinz de Robles advierte que *"Su realismo está mitigado por irreprimible lirismo [...] ciertas concesiones al sentimentalismo fácil y a los temas más apegados a lo menos trascendente de la vida cotidiana. Pero tales reparos quedan compensados con la maestría constructiva, con la noble pintura de retratos y escenarios, con el estilo muy peculiar, con la naturalidad dialogal de que hace gala Mariano Tomás en todas sus novelas"* (**La Novela Española**.... op. cit., pág. 206)

29. Pese a la cercanía de fechas y orientación ideológica de **El divino impaciente** y **Santa Isabel de España** tuvo repercusiones sociales más espectaculares, sin duda alguna, el drama de Pemán reclamo que consideramos fundamental para la incorporación del dramaturgo en **La Novela de Una Hora**.

30. Quedaron reseñados otros colaboradores: Bueno, Insúa o Cristóbal de Castro que rindieron el obligado tributo de moralización de las costumbres. Obviamente, el muñidor de este proyecto de **Editores Reunidos en La Novela de una Hora** habrá de cumplir con los preceptos acordados o latentes.

14.1. BENJAMÍN JARNÉS

La incorporación de Benjamín Jarnés (Codo-Zaragoza- 1888, Madrid 1949) al catálogo de la **Novela de Una Hora**, en su cuarto mes de existencia y en un período de manifiesta crisis de la revista es, sin duda alguna, excepcional en varios sentidos. El primero, porque **Don Álvaro o la fuerza del tino** es la única novela breve jarnesiana publicada en revistas literarias seguidoras del **modelo zamacois**. El segundo, porque se trata del primer autor, en puridad, de la denominada *nueva literatura* a quien **Editores Reunidos** abre sus páginas, pues los *otros jóvenes* que lo precedieron: Enrique Jardiel Poncela, José María Pemán y Mariano Tomás, aunque generacionalmente cercanos por edad a él, no se vincularon de pleno a las innovaciones narrativas asociadas al marbete "*nueva literatura*". Recordemos, en este sentido, que el más innovador, Enrique Jardiel Poncela, fue presentado en el reclamo como "*El joven y ya célebre escritor*", frente al sentido novedoso-generacional utilizado para el anuncio de Jarnés: "*Una magnífica novela de uno de los grandes escritores de la nueva generación*"¹.

Vaticinador reclamo puesto que de todos los colaboradores que hicieron posible la breve vida de **La Novela de Una Hora** es Benjamín Jarnés quien cuenta con más abundante bibliografía crítica en la actualidad. Patente resulta el interés que su obra ha despertado desde los años sesenta hasta nuestros días en los ambientes académicos. Esta encomiable tarea emprendida por entusiastas y conspicuos jarnesianos, dispuestos al definitivo rescate y revisión del autor más emblemático de *la otra generación del 27* fatalmente adscrito a la *novela deshumanizada*, la consideramos razón suficiente, para que se nos exima del estudio de su vida y obra, tan inteligente y documentalmente expuesta en monografías, artículos y ediciones críticas².

Por otra parte, nuestra aportación (forzosamente ceñida a los límites del presente trabajo) tan sólo aspira a incidir en una faceta de su obra, si no del todo olvidada, sí observada desde una perspectiva de subordinación a sus *novelas mayores*. Sucede así con **La Diligencia** (1931), ineludible intertexto de **Venus dinámica** (1943), en tanto que tres partes de esta novela -La mañana, La tarde, La noche- son recreación ampliada y transformada del texto anterior sobre la supuesta virtud publicada en el volumen colectivo **Las 7 virtudes**; perspectiva de subordinación igualmente aplicada para la referencia a **Don Álvaro...**, como integrante de la primera parte --Preludio calderoniano- de la mencionada novela³.

Nuestro punto de partida ha sido diferente en las páginas que hemos dedicado a **La Diligencia** y lo será para el estudio de **Don Álvaro...**; no por un vano prurito de originalidad, sino porque consideramos adquieren un valor específico al formar parte de dos series narrativas. Así, **La Diligencia** determina su significado como integrante de una de **Las 7 Virtudes**, distintas pero con algo común, según advierte Jarnés, su coordinador, en **Antesala**, rubricada con su firma; sin olvidar que, a su vez, el volumen conjunto participa de la serie de obras escritas por distintos autores a lo largo de medio siglo.⁴ Participación del escritor zaragozano en tareas colectivas e intento, por nuestra parte, de reconstruir la historia de ellas, que

nos ha permitido realizar una segunda cala (directamente relacionada con **La Novela de una Hora**) por su insólita colaboración para el ingenio colectivo, **Cien por Cien**. Entonces observamos el indudable protagonismo de Jarnés y de su **Capítulo VI**, para la configuración y desarrollo de la **Novela Multiplicada** en ficción metanarrativa autofágica por su resuelto tono de parodia a las novelas realizadas por distintos autores⁵. Finalizaremos estas visiones, independientes y fragmentarias (por obvias razones de cronología editorial) pero a su vez cohesionadas, con **Don Álvaro o la fuerza del tino**, novelita, probablemente de tono menor en el conjunto de la obra jarnesiana, pero de notoria importancia, por su originalidad, en la serie de la que forma parte y en la que por primera vez fue publicada, **La Novela de Una Hora**. Antes de abordar su estudio, incidiremos brevemente en las peculiaridades de la trayectoria creativa de su autor con relación a otros colaboradores, así como en el sentido de la participación en la colección de un novelista nada amante de las novelitas de quiosco.

Decíamos que, en el reclamo utilizado para su anuncio, aparece como clave su pertenencia a la "*nueva generación*", clave identificativa que supone un claro distanciamiento con anteriores colaboradores. La firma de Benjamín Jarnés habría de ser desconocida para los lectores habituales de las colecciones populares o para los asiduos a revistas gráficas como **Blanco y Negro** o **La esfera**, al igual que para los consumidores de los principales rotativos madrileños de un signo u otro, publicaciones a las que el crítico y novelista aragonés en contadas ocasiones cedió su pluma (**El Sol** o la revista **Luz**). Ello no quiere decir (es de sobra sabido) que desde 1925 hasta 1936 no fuese conocido y reconocido por los grupos selectos que frecuentaban la lectura de las numerosas revistas en las que participó o que gustasen de fórmulas narrativas diferentes a las decimonónicas. Fehaciente prueba de ello son sus volúmenes, publicados entre 1924-1936 (nueve novelas entre 1924-1935, cinco biografías noveladas 1929-1939; tres aproximaciones a novelas entre 1929-1935; seis volúmenes de recopilación de artículos entre 1927-1936), más constantes colaboraciones para **Alfar**, **Revista de Occidente** o **La Gaceta Literaria** entre otras. Fecunda abundancia, en sólo unos diez años, acompañada de inmejorable prosa cuyos ecos podremos apreciar en el juicio de Miguel Pérez Ferrero (**almanaque Literario** 1935), significativo, por la cercanía en fechas con nuestra revista:

*"Jarnés ha dado este año -¡cómo no!- un libro nuevo, más bien novela que biografía, pero no del todo novela, porque ninguna de las que él llama así lo es. Su título reza **San Alejo**. De todos modos, la crítica lo ha conceptuado como el libro más conseguido del autor de **El profesor inútil**. Antes de ahora hemos tenido ocasión de señalar el excelente escritor, orfebre de la prosa, que hay en Jarnés. Su conocimiento del idioma, su pericia literaria, le han captado numerosos y merecidos lectores. Nosotros nos contamos entre ellos y nos complacemos en señalar que si **San Alejo** no es una gran novela, es, desde luego, un gran libro"*⁶,

así como por las alusiones a otros colaboradores de **La Novela de una Hora**: de Mariano Tomás, menciona

Arco Iris; de Pedro Mata, *Una mujer a la medida*, publicado "*sin pena ni gloria*"⁷; de Concha Espina, *La flor de ayer*, en la que se aprecia "*un afán de renovación y comprensión*"⁸ o de Salaverría, *Martín Fierro*, biografía novelesca calificada como "*hermosa obra*"⁹. Breves apuntes de tono circunstancial o negativo, bien alejados del encomiástico dedicado a Jarnés, a quien distingue, asimismo, de sus compañeros en innovaciones narrativas, entre ellos sus *cofrades* en *Las 7 virtudes* por persistir en la tarea novelesca, en lugar de emprender la común "*retirada general*"¹⁰ observable en este grupo "*cuando no tenía obra*".

En lo que se refiere a sus múltiples colaboraciones en prestigiosas revistas¹¹ nos interesa destacar las de *Revista de Occidente* y *La Gaceta Literaria* porque en ellas (aparte del conocido papel que desempeñaron en la vida¹² y trayectoria literaria de Jarnés, en el que no insistiremos) pueden percibirse sutiles enlaces que explican la relación entre dos colaboradores excepcionales de *La Novela de Una Hora*: Lino Novás Calvo y Benjamín Jarnés. La publicación vanguardista cubana, *Revista de Avance*, da a conocer a un novel poeta, Lino Novás Calvo, en 1928.¹³ Al año siguiente, *La Gaceta Literaria* organiza un homenaje a Benjamín Jarnés quien a partir de este momento se ocupará, junto con Guillermo de Torre, de la página "*Gaceta Americana*". En este año, enero 1929, en el nº 30 de la revista habanera aparece una colaboración de Jarnés, *Raza Grillette*, con dibujo de José Moreno Villa¹⁴; en julio, bajo el título *El centinela*, se publica un "*fragmento inédito de Salón de Estío*",¹⁵ (incorporado como segunda parte en *Lo rojo y lo azul*) simultáneamente a su publicación íntegra en *La Gaceta Literaria* y, en el número 40, correspondiente a noviembre de 1929 (en este mismo número se incluye el relato de Lino Novás Calvo *Un hombre arruinado*) aparece una reseña sobre *Paula y Paulita*,¹⁶. Relaciones de fluida comunicación que dos años más tarde (1931) desembocan en colaboraciones del novelista cubano para la *Revista de Occidente* y *La Gaceta Literaria*. Por todo ello, no es mucho aventurar que tras esta participación de un colaborador, anunciado sorpresivamente en *La Novela de Una Hora*, anduviera Jarnés, aunque en la carta de presentación que abrirá el número siguiente, (dirigida a Don Mariano Tomás y firmada por Lino Novás Calvo) no aparezca mención sobre ello.

En cuanto al rezagado puesto en que es situado Benjamín Jarnés en la colección que nos ocupa, podemos señalar una hipótesis con visos de realidad. Obsérvese que de manera constante su nombre aparece desde el inicio en la nómina de colaboradores y en el añadido de "*Obras en preparación*" y que de su participación en *Cien por Cien*, correspondiente al nº 6 de la revista se deriva cierto compromiso a la entrega de inédito. Si, además, tenemos en cuenta que el intervalo entre la entrega de la *Novela Multiplicada* y la novelita responde a una media de entre dos, cuatro semanas ampliada en este caso a dos meses (igual fenómeno puede ser apuntado para Mariano Tomás), no parece muy descaminado el suponer que las causas de tal retraso pudieron haber obedecido, bien a que fuese una novela por encargo y que el "*orfebre de la prosa*" necesitase de ese tiempo para su factura o, más bien, que a él, por su reconocido prestigio entre selectos lectores, se acudiera en momentos de crisis: el cambio de periodicidad de la revista,

unido a novedades no ajustadas a los principios programáticos de **Editores Reunidos** que ofrece **Don Álvaro o la fuerza del tino**, según tendremos oportunidad de comprobar en su análisis, parecen remitir a esta última posibilidad. Afortunada crisis, pues propicia la edición de un relato que rompe con la atonía de la revista signada, en la buena parte de sus números, por la pedantería y/o por la transmisión de unos modelos de conducta moral.

14.2. DON ÁLVARO O LA FUERZA DEL TINO.

El número décimocuarto de **La Novela de Una Hora** queda cubierto por el relato breve de Jarnés, más la segunda mitad de la "*deliciosa novelita*", **Añil**, obra del Director Literario de la colección de la que dimos cuenta en el anterior apartado. Al igual que en el número precedente, se observa ausencia de páginas finales de propaganda editorial, así como de iniciales de presentación sobre autor y obra, tan sólo la dedicada a anuncio de "*Primeros volúmenes*", es decir, el catálogo de los trece primeros números. Así pues, los datos previos sobre Benjamín Jarnés y su inédito para la revista se limitan al texto reclamo, insertado en la contracubierta del número trece al que hicimos referencia: "*Una magnífica novela de uno de los grandes escritores de la nueva generación*". La extensión de **Don Álvaro o la fuerza del tino** es de 49 páginas (de la 3 a la 51), incluidas las cuatro ilustraciones interiores a cargo de un nuevo ilustrador, Longoria, novedoso aporte gráfico que permite reincidir en las relaciones planteadas entre **Editores Reunidos** y **Editorial Juventud**¹⁷, por cuanto este dibujante ilustra con frecuencia (también Bocquet) una de sus colecciones populares, **La Novela Rosa**.

14.2.1. Preludio calderoniano.

Fue éste el título dado por Benjamín Jarnés a su recreación de **Don Álvaro...** al tomarlo como intertexto para la primera parte de **Venus Dinámica** y a él nos hemos acogido en el epígrafe resumen de la novelita porque la burla al tema del honor, onnipresente en las comedias del Barroco, es una de las claves que presta cohesión al relato por las continuadas referencias al drama calderoniano y a "*los grandes Pedros españoles*" (pág. 49), encarnado en Don Álvaro, personaje que da título a la novela. Ahora bien, la burla va más allá de este género dramático, pues el convicto defensor de la honra familiar manifiesta semejante entusiasta atracción hacia el drama romántico, en especial hacia el Duque de Rivas y su **Don Álvaro o la fuerza del sino**. De modo que la coincidencia entre los nombres del protagonista del drama y del personaje jarnesiano (con un protagonismo limitado a servir como motor de los acontecimientos), unida a la variación incorporada al título, inciden ya desde él en una segunda clave paródica. Obsérvese que la alteración *sino*, *tino* supera al ingenuo chiste por cuanto afecta a uno de los tópicos románticos, la fatalidad del *destino*, creando un haz de interacciones léxico-semánticas con significado depreciativo irónico. Así, *destino*, desprovisto del prefijo que denota negación, invierte su significado en *tino*, con el sentido

La novela de
UNA HORA XI XII I
X IX I
BENJAMIN JARNES 14,
DON ALVARO *o la* **FUERZA**
DEL TINO



Cubierta correspondiente al nº 14, 12 de junio, 1936.

paradójico en la novelita de fallar el blanco del objeto-sujeto al que iba destinado el tiro, como venganza al deshonor que, para mayor burla, no es tal y que dará como resultado una historia con final feliz. Este fallado *buen tino* queda reforzado por la fatalidad y su sinónimo de *fuerza del sino-tino* con connotaciones opuestas a las del homónimo título que sirve como referente literario. El efecto reiterativo de estas asociaciones disociativas en distintos momentos del relato y siempre con efectos hilarantes para los personajes, incluido el severo don Álvaro, aunque "*interiormente, condena la profanación de que se hace víctima a uno de los más gloriosos títulos de la dramática española*" (pág. 50), subraya la eficacia de este recurso burlesco. Juego de proyecciones paródicas relativo a dos épocas de nuestra historia literaria, ampliado a la burla de las producciones dramáticas de principios del siglo veinte que gozaron de la masiva aceptación del público: revistas y sainetes. Con su crítica se inicia, significativamente, la novelita al ser su primer escenario un teatro

"En donde se está representando, por centésima vez, una obra, mezcla de sainete y revista, de gran espectáculo¹⁸-según los carteles,-cuyo título no atañe al lector, ni siquiera a la obra. Se trata de un entremés, copiosamente alargado, espléndidamente atiborrado de números, como cualquier pizarra de matemático. El público aplaude los números y desdeña la letra. Prefiere la aritmética al álgebra. Y nos vemos obligados a reconocer que al público no le faltan razones. La letra se le ofrece con una desnudez de ingenio que lo aburre, mientras los números se le ofrecen con una desnudez de edénica ingenuidad que lo encandila" (pág. 3).

Crítica instalada en medios de comunicación de masas coetáneos que propicia su diversificación hacia géneros narrativos de indudable parentesco con otras manifestaciones populares: el folletín y la novela sentimental. Estilo, tópicos y personajes, comunes a estas modalidades narrativas, son retomados como obligado referente paródico y en él se inscriben los jóvenes protagonistas: Isabel y Eulogio ineludible pareja amorosa de modalidades novelescas amoroso madrileñistas, tan del gusto de los consumidores de novelitas de quiosco. Compleja superposición, en definitiva, de discursos paródicos, conducida por un maestro en el montaje de fragmentos dispares, y cuyo resultado es un relato breve de absoluta coherencia narrativa; incluso los pasajes digresivos-reflexivos, tan jarnesianos, se ubican en el transcurso de los acontecimientos o en las actuaciones de los personajes, quedando así neutralizado su efecto distorsionante del *fluir* narrativo.

Este trasfondo paródico se articula en torno a una trama bastante sencilla y, en apariencia, convencional (fenómeno semejante observamos en *La Diligencia*). Don Álvaro, procedente de Augusta, llega a Madrid acompañado de su hija Isabel y de una anciana tía reumática, doña Juana. El motivo del viaje: restaurar la supuesta honra familiar perdida; lugar y objeto de la venganza: el Teatro Unamuno y el seductor, Eulogio Vadillo, escenógrafo de este teatro. La fuerza del tino (es decir, la falta de puntería de don Álvaro) evita que el escenógrafo muera; la justicia poética impide así un homicidio injusto (Eulogio no es el verdadero seductor) aunque no logre la impunidad del fracasado homicida. Don Álvaro es conducido

a la cárcel y será esta ausencia del defensor a ultranza del honor la que propicie el inicio de la relación de la joven pareja; la cena en compañía de la amable tía Juana en el hotel, con discurso incorporado sobre la historia del saludo, a cargo de un improvisado orador, Eulogio; el paseo nocturno por las bulliciosas calles del Madrid de la bohemia, espacio y tiempo destinados a una rápida seducción amorosa y culminada en la visita a la Granja del Pinar, lugar de reunión de la inteligencia ociosa del país. Las continuas interrupciones para conocer, por boca del "héroe de la noche" (pág. 40), el detallado relato del lance del Teatro Unamuno acaban con el encuentro de otro conocido curioso que no llega a formular su pregunta pues era *el otro*, el verdadero seductor; salida del café y regreso al hotel. El paseo ha durado sólo una hora, una menos de lo previsto, brevedad que no impide entrar a Eulogio definitivamente en el drama al coincidir con la imagen mítica que Isabel tiene de los hombres-héroes, e instalada, por tanto, en un remoto y continuado ensueño:

"Siempre lo vino soñando. Entre tantos hombres sentados, que consultan escalafones y toman el heroísmo prestado de cualquier volumen de su biblioteca, Isabel venía soñando con un héroe verdadero, original, que entrase y saliese en la zona trágica ciegamente, sin cálculo, sin tino, como una fuerza mística, como un dios. Y cree ver en Eulogio ese brote olímpico por el que un hombre rebasa el nivel de la trivialidad." (pág. 43).

Merced a estas interferencias realidad-sueño-mito, en ellas abundaremos más adelante, Jarnés da solución a los fallos estructurales de las novelas cortas de quiosco que señalara el narrador reflexivo de **La Diligencia** "en las que apenas tienen tiempo de saludarse los amantes; en que, aún suponiendo que lleguen -precipitadamente- al epílogo más inconfesable, nunca llegan a rozar la médula de su personalidad" ¹⁹.

La irónica convencionalidad de la historia se cierra con el no menos convencional "epílogo infantil"²⁰, en donde se atan los cabos sueltos tras un lapsus temporal: don Álvaro continuó en la cárcel; pasó luego a "prisión atenuada" (pág. 49); visitas a domicilio del escenógrafo, quien se convierte en "centinela honorario de la hija" (pág. 50) a petición de la perspicaz doña Juana. Un año después "Isabel y Eulogio se casaron" (ibid); tuvieron un hijo y lo llevaron a la cárcel a visitar al abuelo:

"¡Qué escena para un experto novelista del género emotivo! Extendía el párvulo sus bracitos hacia el abuelo... Es enternecedora la carta que Eulogio escribió a su doble, refiriéndole el primer viaje del niño. Porque Isabel y Eulogio llegaron a perdonar al suplantador tan pesada broma." (pág. 51).

Cierre irónico de la novelita con claro significado de distanciamiento sobre los ingredientes emotivos utilizados, tanto más cuanto vienen subrayados y precedidos por la voz de un narrador cómplice, dubitativo o ignorante según comprobaremos. Polifonía de voces y enfoque irónico que recuerda la teoría sobre el final de las grandes novelas expuesta en **Cien por Cien**: "Las grandes novelas clásicas suelen poco a poco ir llevando a los personajes a una meta donde se deshacen todos los nudos y se reconocen todos los personajes, donde se reconstruye y equilibra todo". No cabe ironía mayor pues **Don Álvaro o la fuerza del**

tino parece seguro que sea "*una de las más pequeñas ¿qué hacer a quién acudir...?*"²¹. Al desconocimiento del narrador: "*Al narrador le faltan algunos datos*" (pág. 48) responde al qué, subsanado acudiendo ¿a quién?, a los jueces "*porque un homicidio frustrado no es cosa que los jueces puedan liquidar en pocos días*" (ibid) o a una "*nota de sociedad del periódico más viejo de Augusta*" (pág. 50); informadores sociales de la permanencia de D. Álvaro en la cárcel, así como de la convencional boda de los jóvenes.

14.2.2. Estructura y técnicas narrativas.

La organización externa de **Don Álvaro...** se estructura en torno a cinco capítulos más epílogo, numerados con guarismos árabes y titulados con epígrafes irónicos, alusivos al contenido de cada uno de ellos. Así, el 1: **Un átomo de su honor**, retoma parte de un verso de **El alcalde de Zalamea** como síntesis del lance ocurrido en el Teatro Unamuno; el 2: **Examen de anatomía** coincide con las observaciones primeras de Eulogio dirigidas al supuesto conocimiento de Isabel; el 3: **La cena de burlas**, alude a las severas digresiones sobre la historia del saludo, tomadas como algo cómico por las dos anfitrionas; el 4: **Noche a la luz de unos ojos**, recoge el paseo nocturno por las bulliciosas calles madrileñas y el tópico efecto persuasivo e inocente de unos ojos azules; el 5: **Mitología incompleta**, sitúa a la pareja amorosa en el emblemático lugar de tertulia, la Granja del Pinar (Henar) y el 6: **Epílogo**, cumple con la convencional función que le es propia. Entre los dos primeros se observan una serie de intersecciones temáticas y espaciales que, en buena medida, se corresponden con el arranque de los acontecimientos y la presentación de los personajes; exposición, no obstante, manejada con efectos distorsionadores. El tercero es predominantemente digresivo-reflexivo, lo que supone un quiebro buscado de la convencional disposición de materiales narrativos, que será retomada en los dos capítulos siguientes, relativos al desarrollo de la comedia amorosa, finalmente cerrada con el **Epílogo**.

El transcurrir de los acontecimientos se presenta de forma lineal, con breves analepsis que permitan explicar el presente narrativo: "*la enrarecida cuestión de honor*" (pág. 4) que "*vino a Madrid a ventilar*" (ibid) D. Álvaro, así como su anacrónico comportamiento. Tratamiento en coordenadas temporales poco novedoso, al igual que los espacios en donde se sitúa la acción: Madrid es el escenario en presencia (ciudad frecuente en miles de novelitas populares) y Augusta (Zaragoza) el espacio ausente que sirve a la ubicación de tres personajes: D. Álvaro, Isabel y doña Juana; combinación de estas dos ciudades, por otra parte, recurrente en las novelas jarnesianas. Es en la modalización narrativa utilizada en la que podremos observar notables diferencias, frente a los patrones de narración omnisciente, fórmula habitual en otros autores de **La Novela de Una Hora**. En términos generales pudiéramos identificarla con la correspondiente a un narrador omnisciente implícito, por el uso de la primera persona de plural como efecto de cómplice aquiescencia con los narratarios explícitos. A este plural apelativo se añaden otras focalizaciones: las del narrador ignorante y como tal desconocedor total o parcialmente de los hechos; ignorancia expresada con

formulaciones dubitativas o interrogativas al modo que observamos fuesen utilizadas en el capítulo VI de **Cien por Cien** y con el mismo propósito: conseguir un irónico distanciamiento crítico de la historia relatada. La polifonía de voces se completa con la cesión del discurso reflexivo, propio del narrador, a los personajes, a veces, incluso, con efectos que contravienen la lógica del discurso narrativo: caso de "*mal orador*" (pág. 13), Eulogio, que sorpresivamente se convierte en entusiasta y fluido historiador del saludo y de sus repercusiones sociales a lo largo de casi seis páginas (de la 21 a la 26); desajustes de coherencia narrativa, no obstante, que vienen a incidir en el tono paródico de la novelita, así como en el deseo de plasmar una proteica realidad que va más allá de la simple trama novelada. La estructuración, en definitiva, de **Don Álvaro o la fuerza del tino** se resuelve en un doble plano contrapuesto: parodia de situaciones, procedimientos, géneros novelescos y dramáticos como fondo narrativo proyectado hacia efectos cómicos o ridículos; configuración estructural antagónica, semejante a la observada en **La Diligencia**, como parodia de conflictos sentimentales y de la propia virtud, constituyentes estructurales recurrentes y comunes también a las novelas grandes jarnesianas.

El héroe calderoniano y romántico.

Bajo este epígrafe analizaremos los dos capítulos primeros, pues el indudable protagonismo de ellos recae en el personaje que da título a la obra, D. Álvaro, así como en su anacrónico sentido del honor, grabado en su carácter desde la adolescencia por su desmesurada afición a la lectura de obras de Calderón de la Barca. Indicio de enajenación mental exaltado por otro de sus ídolos: el "*Duque de Rivas-por ser duque y por haber escrito Don Álvaro...*" (pág. 13).

Como es preceptivo, el capítulo 1: **Un átomo de su honor** (págs. 3-9) sirve a la presentación de personajes y del acontecimiento insólito que será el desencadenante de toda la historia. Pero (por esa confrontación de planos que, decíamos, signa a la estructura) además de estos ingredientes habituales se introducen constantes temáticas y referenciales tales como el ensueño, la realidad, el mito, los comportamientos heroicos, el cine; o serias actitudes de algún personaje transformadas en burla por los que las contemplan que, sumadas a la voz narrativa reflexivo-ignorante, hacen saltar en astillas la presunta convencionalidad. Así, las precisas coordenadas espaciales que abren el capítulo nos sitúan en un escenario conceptualizado como laberíntico: "*He aquí un laberinto: estamos a espaldas de un escenario. Pasillos por todas partes, y unos dan a la fría realidad, la calle, y otros al no menos frío del ensueño, a la escena*" (pág. 3), de modo que ese espacio real llega a confundirse con el ensueño y con la propia realidad en la que se sustenta la ficción novelesca, creando un clima de común irrealidad. Así, los pasillos del ensueño se identifican con lo engañoso que hay tras esa "*obra mezcla de sainete y revista, de gran espectáculo*" (quedó citado en líneas anteriores) y con todo lo que la hace posible: las "*coristas delgadas, como la cintura de cualquier conocido mito y de primeras partes voluminosas, como la apariencia material de cualquier*

encargada de la sección de interiores de señora en un gran almacén de ropas hechas" (págs. 3-4- la negrita destaca lo artificioso de este mundo sensual ficticio); el autor, identificado con *"un fabricante de sainetes rellenos"* (pág. 6) y un coro, constituido por *"cinco tramoyistas, dos madres de vicetiples, el tenor cómico y el bajo"* (págs. 6-7), como observadores atónitos de la *"fría realidad"* que se ha producido en un camerino. Esta no es otra que el suceso (poco frío) protagonizado por D. Álvaro, instalado previamente por el narrador en los pasillos de la realidad:

"Los pasillos que conducen a la fría realidad de la calle son recorridos ahora por un caballero de alrededor de sesenta años, cuyo bigote denuncia al bravo militar retirado, aunque también pueda tratarse de un jefe de contabilidad del Banco Agrícola de Augusta²² se trata de él, precisamente -que vino a Madrid a ventilar una enrarecida cuestión de honor. Se trata, al parecer, de un átomo de su honor. Desde su adolescencia es calderoniano. Se aprendió de memoria aquellos versos:

*...A quien se atreviera
a un átomo de mi honor,
viven los cielos también
que también le ahorcara yo,*

Y, como jamás pudo ponerlos en práctica durante cuarenta años, ¡júzguese con qué decisión, hoy se le presentaba coyuntura, vendría a ahorcar al insolente! Porque, al fin, un átomo de su honor había sido mancillado. Una hija, Isabel, había sido ladinamente llevada casi al pie del altar por un aventurero que allí la abandonó, al pie del altar, en manos de un viejo sacerdote. Mientras él, aturdidamente, huía..." (págs. 4-5).

Presentación de personaje y conflicto tan sólo con apariencia de realidad (repárese en la expresión *"al parecer"*) por la anacronía y desproporción e inconsistencia de uno y otro. Así pues, sainetes y dramas calderonianos desde el comienzo, merced a un mismo tono crítico-paródico, quedan signados como confusa realidad, diluida entre las fantasías del ensueño y de la locura heroica con reminiscencias literarias. Se completa este capítulo informativo con la declaración explícita del narrador *"es preciso ordenar nuestros recuerdos"* (pág. 5); con el propósito-irónico- de mantener la coherencia narrativa, la difícil verosimilitud entre los pasillos de la realidad y los del ensueño, carentes, en definitiva, de rotunda distinción. El imperativo de poner orden en los recuerdos sirve, en primer término, a la presentación de la acompañante de D. Álvaro: *"una mujer bañada en lágrimas, Isabel, que en vano pugna por mantener la marcha impetuosa de su padre"* (ibid); planteamiento melodramático confirmado por la irrupción del defensor de la honra familiar *"... en un cuartito forrado de cretona amarilla donde, sobre un diván, charlan dos jóvenes, un fabricante de sainetes rellenos -el autor de la obra- y Eulogio Vadillo, pintor, escenógrafo, copista de la realidad y de todos los museos. Ambos se levantan, aterrados, como si viesan aparecer a Frankenstein*

" (pág. 6).

Primera alusión al cine, relativa a un personaje de películas de terror, con preludio de resonantes grito y disparo. A partir de este momento, los difusos perfiles de la realidad se manifiestan a través de situaciones equívocas: Isabel ha gritado horrorizada porque Eulogio Vadillo no es su seductor y el disparo, destinado al escenógrafo, no ha taladrado "*sino la frente de Chapí²³, colgado del muro fronterizo*" (ibid). Equívocos con resonancias sainetescas, entrelazadas con la preceptiva identificación del ser individual y social de amplio uso en la comedia barroca, asociada al tema del honor y reducida aquí, cómicamente, a una identificación repetitiva "*-Señorita-replica Eulogio-soy yo. Soy yo, en efecto. Yo mismo. Eulogio Vadillo.*

-¡No, no es usted! ¡Papá, no es él! ¡Qué desgracia!" (pág. 7),

con una clara función narrativa de desdoblamiento²⁴ que haga *verosímil* la continuidad de la historia. A este mismo propósito de verosimilitud narrativa y de decoro de un personaje, cómicamente heroico, quedan asociadas las declaraciones del fracasado homicida, en un diálogo plagado de tópicos sobre acrisolados honores familiares mancillados en el río, a pesar de la taxativa orden del agente de la justicia "*- No se entregue a juegos de palabras*" (pág. 8) o, de que "*La zumba es general*" (ibid) y que culmina con un parlamento (resumen de intenciones y resultados) en la voz del detenido, con alusiones al título de la novelita e igualmente interrumpido y contrarrestado por las intervenciones de otros personajes: "*- ¡Hija mía!- dice heroicamente desde los barrotes.- ¡Por tu honor lo hice! y tan estremecido estaba que, por primera vez en mi vida, no puse la bala donde puse el ojo. Lo había puesto en la cabeza de este joven y taladré la de Chapí. La fuerza del sino es superior a la fuerza del tino. Este joven era inocente. Bendigamos a la Providencia, que hizo temblar mi mano. Es el primer borrón en mi diploma de campeón de tiro. El primer borrón...*

- Yo siento mucho que por mí le haya caído ese borrón... -apunta tímidamente Eulogio.

Pero unos guardias cortan el diálogo. No es aquel lugar para hablar de las veleidades del sino y del tino. A los pocos minutos, Isabel y Eulogio se contemplan, ya solos, en la acera. Comienza la noche, una noche fría, desapacible, de febrero" (págs. 8-9).

Confluencia, en fin, de tópicos y personajes, asociados a los subgéneros dramáticos puestos en solfa y cerrado con los ingredientes para la continuidad de la historia galante: dos jóvenes solos en una fría noche de febrero.

A lo superficial de este tipo de novelas alude la denominación del capítulo 2: **Examen de anatomía** (págs. 10-17, ilustración en la 15), sin embargo, como sucediera en el capítulo 1, al distanciamiento irónico de este tipo de relatos, se unen referencias a los dramas barroco y romántico, asociados al esbozo de la vida provinciana y de la defensa de valores tradicionales mediante el relato confidencial de Isabel, si bien mediatizado por la voz narrativa.

Se abre el capítulo con precisiones espaciales "*acera [...] frente a la puerta de la comisaría*" (pág. 10) y afectivas: Eulogio e Isabel están solos, se contemplan "*azorados*" porque entre ellos "*se plantea un grave problema de convivencia nocturna*" (ibid). Inicio de irónico distanciamiento, seguido de un diálogo de circunstancias sobre la frialdad de la noche, la obligada propuesta cortés de acompañar a la joven, qué medio de transporte: el tranvía, el metro o el coche es, preferido... considerado por el narrador como tontería, afines a este tipo de situaciones: "*Ocurre siempre. Cuando dentro de nosotros boxean febrilmente dos pensamientos campeones aturdiéndonos con sus brutales zarandeos, al exterior sólo dejamos asomar una tontería*" (ibid).

Situaciones prototípicas ubicadas en el Madrid de los años veinte-treinta (referencias a medios de locomoción y calles bulliciosas ("*Por fin se echan a andar [...] A los ocho minutos los recibe la oleada febril de la Gran Vía*" -pág. 12-) sobre las que se proyecta una permanente ironía, con especial incidencia en los personajes tipo de novelas amoroso-madrileñistas. En este sentido, este capítulo, aún siendo el segundo, se corresponde con el planteamiento inicial de esta modalidad narrativa y los personajes en escena habrán de ser los dos jóvenes. Para su configuración no se acude a una descripción pormenorizada de rasgos físicos o psíquicos (procedimiento habitual en las novelas populares), antes bien, se seleccionan rasgos significativos que permitan su reconocimiento como personajes tipo.

De Eulogio se retoma un rasgo que ya había sido esbozado en el capítulo 1: su escasa creatividad ("*el escenógrafo copista de la realidad y de todos los museos*" -pág. 6-) con las consiguientes limitaciones que de ella se derivan en esta relación galante: superficial observador. "*Eulogio se decide a paladear a Isabel superficialmente, es decir, con la mayor hondura posible en un escenógrafo. La recorre minuciosamente. Primero, una vista general. Después, a menudos trozos*" (pág. 13) y "*mal orador. Solo sabe pintar con la brocha gorda del pincel*". (Ibid) La primera de las limitaciones alude al título, **Examen de anatomía**, superficialidad simultaneada con un matiz de indecisión en su carácter que habrá de convertir, paulatinamente, al falso seductor en seducido. De otra parte, su escasa fluidez verbal propicia el protagonismo oratorio de la heroína, quien "*describe a grandes rasgos su vida en Augusta*" (ibid). Sin embargo, contra lo anunciado, no es Isabel, sino el narrador quien da cuenta del relato de la provinciana sentimental (como "*mujer bañada en lágrimas*" fue presentada en el capítulo 1). Sucesivas cesiones de voces narrativas que amplían la focalización de una historia (centrada en el pasado como aclaración de la grotesca escena del Teatro) en tanto que permiten intromisiones en un relato pasado-presente formulado a tres voces. Corresponde la primera al narrador, el encargado del trazo a grandes rasgos de la vida de Isabel y D. Álvaro en Augusta: su ascensión como jefe de contabilidad en el Banco Agrícola: "*iba ascendiendo reduplicativamente. En sueldo, en culto al honor, en respeto al Duque de Rivas -por ser duque y por haber escrito Don Álvaro, -en firmeza de convicciones políticas, en copas de plata por asesinar inofensivos palomos...*" (ibid). Esbozo de rasgos definidores de un personaje anclado en las quimeras de un pasado

glorioso con repercusiones físicas que recuerdan a un grotesco don Quijote moderno:

"Solo descendía en peso bruto. Se iba trocando visiblemente en un manajo de sarmientos. Nerviosísimo manajo, y ya reseco, electrizado por la viva corriente que alimentaban estas dos pilas: Isabel presente y otra Isabel, ya borrada del mundo de los vivos, su malograda esposa" (ibid).

El ámbito de costumbres de la vida provinciana se completa con la referencia a otras actividades: *"Su mundo se ampliaba, raras veces, con injertos de especie artística o subartística. Escuchaba conciertos, asistía a sesiones de cine"* (págs. 13-14). Segunda alusión al *arte nuevo*, en la que se inscribe la historia pasada de la seducida, motivada por un equívoco fortuito; la película histórica o pedagógica que iba a ser proyectada, es sustituida por una frívola:

"Pero -¡ay!- una tarde, en que la pantalla le hizo traición, en que en vez de Juana Arco, Enrique VIII o Ricardo Corazón de León, apareció Mauricio Chevalier, derramando por la sala torrentes de frivolidad, en el asiento próximo a Isabel se había sentado un joven..." (pág. 14).

Proyección pasada legendario pasado reciente, que da paso a otra ficción en el presente narrativo: el lenguaje de unos ojos de *"un azul tan puro que difícilmente podría ser alcanzado por Murillo"* (Ibid), como *"antifaz"* y *"trampa diabólica"* al ir acompañados de *"naricilla traviesa"* y *"boca saturada de guiños pícaros"*. Se corresponde este prototípico retrato impresionista con el de la seductora sentimental y presuntamente ingenua, rasgo selectivo como marca identificadora de Isabel a partir de este momento. Es el encargado de transmitirla el narrador, como intérprete de las observaciones y pensamientos de Eulogio que finalizan con una firme promesa: *"se promete, al acabar de ver y de beber aquel doble aperitivo, el azul de los ojos de Isabel y el amarillo vermut poner un definitivo punto a aquel examen de anatomía"* (págs. 14 y 16) que, obviamente, no habrá de cumplir.

La burla a heroínas estereotipadas e intrigas del mismo signo: (un mes de relación con el falso Eulogio; los rumores del respetable vecindario de Augusta; un afortunado salir *"ilesa de milagro"* (pág. 16) que no convence al padre *"Porque el lugar, la noche, todas las circunstancias hacían creer en el naufragio total"* (Ibid), culminan con distante apreciación narradora: *"Al llegar a este punto la dolorosa confidencia, Isabel se cree en el deber de derramar algunas lágrimas"* (pág. 16). Se cierra el relato sintetizado en la voz de Isabel: resuelta venganza de D. Álvaro, el conocer el paradero del escenógrafo del **Teatro de Unamuno** (por primera vez denominado) y llegada a Madrid del trío familiar. Informaciones conocidas por los lectores, mas desconocidas por Eulogio, quien actuando, nuevamente, de forma galante, considera imprescindible ir a tranquilizar a la anciana tía; actuación comentada por el irónico narrador en los siguientes términos:

"Eulogio se precipita -¡qué aturdido!- a dar por terminada la sesión. Se levanta, salen,

irrumpen en un coche... La lumbre azul se apaga... Queda su suave efluvio que, como una caliente nube, envuelve al aturdido. ¿Cómo no previó el nuevo peligro? En silencio, va rumiando su infortunio. Al bajar, a la puerta del hotel, Eulogio tiende la mano dispuesto a huir..." (pág. 17).

Lógicamente no huye: el proceso de seducción está inexorablemente iniciado con intercambio de funciones: el presunto seductor será seducido por la ingenua seducida y sentimental seductora.

En resumen, este segundo capítulo centrado en tres personajes (dos en escena y uno, aunque protagonista, en tanto que motor de la historia galante iniciada) permite el enlace entre pasado-presente narrativos; coordenadas temporales en las que se inscribe, asimismo, la diversificada parodia a modalidades dramáticas y narrativas. La persistencia en este capítulo del anacrónico tema del honor es recogido en las imágenes que transmiten la primera ilustración: caballero de gran bigote con pistola en la mano; a él se abraza una frágil jovencita; la escena es observada por dos personajes (al fondo) con informal atuendo ciudadano (sombrero, corbata, chaleco) frente al elegante provinciano (gran levita, guantes, sobrecapa de pieles en la joven). El pie, "- ¡Papá! ¡No es él! ¡No es él!" (pág. 6)" (pág. 15), incide en el equívoco que dará pie al sentimental relato, iniciado en este segundo capítulo. Su función rememorativa subraya, en definitiva, la unidad de los dos capítulos que sirven como planteamiento de la historia.

La historia del saludo.

Aunque titulado el capítulo 3 como **La cena de las burlas** (págs. 18-28, ilustración en la 23), su principal motivo reside en el discurso digresivo de Eulogio, acabada muestra de la ideología jarnesiana centrada en la crítica de la civilización occidental, en el deseo de que el hombre alcance una vida más humana y más libre. Adquieren estos sustentos ideológicos, recurrentes en la obra de Jarnés, un especial sentido en **Don Álvaro...** ya que su cercanía con la inminente guerra civil (recordemos la fecha de su publicación: 12 de junio de 1936) los convierte en clarividente visión de una trágica y absurda lucha fratricida con repercusiones nefastas para él y para millones de españoles.

Desde el punto de vista estructural se perciben nítidas diferencias con el resto de los capítulos: a su función de ruptura de la convencional disposición (planteamiento → nudo → desenlace), en tanto que en él se inmoviliza el desarrollo de los acontecimientos, hemos de añadir el significativo hecho de que se trate del capítulo más extenso de la novelita. Diferencias, sin embargo, que no atentan contra la coherencia narrativa al ser utilizado como *alter ego* del autor empírico uno de sus personajes y al aparecer ubicado el discurso digresivo en una situación narrativa que permite su enlace con el *continuum* del relato. Así, su escenario (la habitación del hotel donde sirven la cena) y los personajes: los dos jóvenes haciendo compañía a "*La redonda doña Juana se presenta incrustada en un butacón donde la tiene esclavizada el reuma*" (pág. 18) son, sin duda, propicios para mantener un lento y relajado diálogo, sin que en él falten, además, los

ingredientes cómicos que hagan verosímil la escena presentada como **La cena de las burlas**. En pro de esta coherencia narrativa el primer tramo de la conversación gira en torno a formulaciones corteses, destinadas a retener al invitado, entre las que se entremezclan las críticas opiniones de *"una anciana jovial, de ojos pícaros, de charla mucho más ágil que sus extremidades inferiores"* (ibid) sobre su *"pobre hermano"* que *"sólo atiende a dos libros, al Mayor y al de dramas escogidos de Calderón de la Barca."* (Ibid), y el recuerdo del susto pasado, como inicio del primer discurso de Eulogio en tono absolutamente bufo. Relata a la anciana varias experiencias inverosímiles en las que a pesar de encontrarse con la muerte a un paso, se ha librado de ella, pues *"la tragedia me roza, pero no me tumba"* (pág. 19). La simpatía que esta máxima despierta en doña Juana y la insistencia de la joven dan paso a la cena compartida en la que se continúa con el tema anterior, situación resumida por la voz narrativa, atenta, asimismo, a los hábitos alimenticios-literarios de Isabel en clave igualmente cómica y contrapuestos a los de su charlatana tía:

"La charla retoza alegremente sobre el drama fracasado. Isabel apenas come. Una mujer que come está siempre a más bajo nivel que esa misma mujer cuando, por ejemplo, bebe. A mucho más bajo nivel que cuando contempla la luna. Isabel recuerda esa escala inexorablemente reconocida por el amor : la aprendió de una amiga, prometida a un profesor italiano que jamás quiso ver comiendo a su amada. La misma Beatriz, comiendo, baja mucho de nivel.

Doña Juana, ya libre de tan delicados problemas psicológicos, come con buen apetito, sin cesar de estimular a comer -y a charlar- a su imprevisto huésped. Acaba por hablar de política, de esa vaga política a que puede referirse una anciana poco menos que inmóvil en su poltrona" (pág.20)

Así pues, el segundo discurso, iniciado a partir de ahora y principal motivo del capítulo, queda justificado narrativamente, por la incitación de la anciana a la charla como explicación del cambio experimentado en el *"mal orador"* del segundo capítulo y, cuyas ocultas dotes oratorias, ha dejado entrever en el relato de sus experiencias fantásticas. El largo parlamento sobre la historia del saludo parte, además, de una escena observada por la tía al llegar a la estación: *"Vi en la estación a unos jóvenes que, para saludar, alzaban los brazos"* (Ibid), gesto precisado ingenuamente por Isabel: *"-Unos cierran el puño y otros no"* (pág. 21) y que remiten, inequívocamente, a saludos representativos de opciones políticas enfrentadas en los años treinta: el presente como eterno retorno a un pasado será, por consiguiente, la clave articuladora en este abigarrado discurso con implicaciones políticas, sociales e individuales, atenta y entusiasmadamente seguido por las dos interlocutoras, según muestran sus brevísimas intervenciones ya elogiosas, ya interesadas en que tan docta información sea ampliada a otras facetas o etapas del hombre. Por considerarlo como documento sumamente valioso e imprescindible para enjuiciar la tan tráfada y llevada falta de compromiso político de Jarnés, hemos optado por transcribir (quizá lo oportuno fuera su reproducción íntegra) los pasajes que hemos considerado más significativos, así como las breves intervenciones de los personajes en escena que permiten conectarlo con el discurrir narrativo:

"-Es que volvemos a comenzar la historia- dice riendo Eulogio.- ¿Saben? En el principio era el gruñido -hablo, claro es de las relaciones sociales.- Un hombre se encontraba con otro y ambos, desde lejos, se dedicaban un gruñido. Era un primer fenómeno de sociabilidad. Se estaban saludando. Se trataba de un auténtico saludo de salvaje. Se estaban diciendo ¡Salve!, como luego se lo dirían los romanos [...] - Unos cierran el puño, y otros no- comenta ingenuamente Isabel.

- Son dos escuelas diferentes. También entonces alzaban el brazo con el puño cerrado, pero sin mezclar a su gesto ninguna intención política. Estamos hablando del hombre en estado puro, del camarada de la selva virgen. ¡Hombre encantador, con su zamarra de pieles en invierno y de anchas hojas verdes, en verano, para resguardarse del frío y del sol, respectivamente, y de las miradas de Jehová! Bebía el agua en el hueco de sus manos, o de bruces; no conocía los venenosos productos del bar, ni conocía el voto; los monos le saludaban arrojándole fruta madura a la cabeza... Era feliz. Este gesto -repito- correspondía a un estadio de humanidad naciente, virginal. Fué después, al adquirir matices de elegancia parlamentaria, al irse nutriendo de complicadas teorías, cuando perdió su carácter general. Lo que comenzó por ser una zalema común, acabó por ser una consigna.

- Debe de ser bonita la historia del saludo -agrega Isabel.- ¿No la habrá escrito algún sabio?

- Es la misma historia de la humanidad. El proceso histórico puede ser este: primero, la fierecilla que gruñe a una fosca distancia. Luego, una lenta humanización, hasta llegar al abrazo cristiano y a las melifluas Cortes de Amor. Por fin, una menos lenta deshumanización hasta el alza del saludo meramente político y guerrero. La historia nos ofrece un rico muestrario de saludos, desde el leve movimiento de cabeza al ardiente abrazo y a las formas innumerables del ósculo -¡qué diferente, por ejemplo, el de Judas al de Greta Garbo! -pasando por el apretón de manos, la palmadita en los hombros y todas esa enrevesadas ceremonias orientales en que toma parte el cuerpo entero del que saluda... Y aparece aquí la carcoma destructora del saludo: la hipocresía, la insinceridad, el teatro. El vivir es nuestra gran verdad; el convivir, nuestro gran embuste[...]

Podemos limitarnos a un pequeño círculo -los íntimos- donde probablemente se refugiará la verdad. Pero, en cuanto los círculos se ensanchen, esta verdad irá -proporcionalmente- desvaneciéndose. Ni más ni menos que una luz. Porque la verdad es la luz de nuestra vida.

- ¡Muy bien! - exclaman las dos oyentes.

- Pero la verdad -prosigue con nuevos alientos Eulogio, -la verdad, a pesar de todo, y en cualquier círculo, se filtra, puede filtrarse en un saludo. Conocemos al hombre verdadero por su modo de saludar. El saludo forma parte de ese idioma afectivo en el que pueden entenderse universalmente los hombres. El fosco gruñido original es repudiado por la civilización, aparecen los saludos civiles, esos contactos simbólicos entre los hombres, por los que se inicia cualquier sinfonía - o desafinación - cordial. El saludo se ha humanizado, por él se filtró, efectivamente, lo más precioso de las esencias humanas. Con él llega a ponerse

también en relación con los poderes celestes. El saludo se diviniza. Un saludo angelical será el tema de decenas de cuadros geniales, quedará prendido a millones de plegarias, entrará a formar parte del idioma común... El saludo civil se refina hasta la expresión de lo más íntimo y sagrado... Pero llega el saludo guerrero -no de hombre a hombre, sino de número a número de fila- y comienza a perder humanidad. Ganará tal vez en belleza plástica exterior, pero es evidente que perderá en belleza plástica interior. Saludo para los hombres de un grupo, no para todos los hombres. Presupone, tal vez, no amigos, sino cómplices. Significará concordia, pero también significa amenaza. Presupone un mutuo acuerdo en aplastar al adversario. Es, pues, un símbolo de rencor, no de generosidad humana. [...]

- El hombre de las cavernas expelía su gruñido, inexorablemente, por hambre o por miedo. Quería ahuyentar al enemigo o acercarse al amigo para desvalijarlo...

- Como ahora, como ahora -comenta doña Juana.

- Ahora el miedo de los que poseen o el hambre de los que no poseen suscita parecidos gestos no ya individuales, sino colectivos. Los instintos se agrupan, cierran las filas. Los instintos en danza -he aquí toda la política moderna- que buscan a todo trance gallardas posturas. Gallardía que, con frecuencia, se convierte en inhumana rigidez cuando no en teatral hieratismo, tan lejano de la verdadera vida humana, todo caliente ondulación. El saludo general se va substituyendo por saludos de grupo. El de amigo por el de cofrade. El hombre se aleja del hombre. El ósculo de paz que alguna vez constituyó el más significativo símbolo de la comprensión humana, ha desaparecido -o poco menos- de entre los hombres. Ya algunos niños prefieren alzar su bracito en son de complicidad, a enviarnos un beso con la punta de los dedos. Hoy es un juego, mañana será un peligro. Sea cualquiera la postura del bracito y de la mano. Es que crecen no para entender y amar a los hombres, sino para tenerlos a distancia y odiarlos. Es que lentamente se perderá así el contacto generoso, por cultivar la consigna interesada.

- ¿Qué será de nosotros- pregunta burlonamente Isabel -si se deshumaniza por completo el saludo?

- Volveremos fatalmente a la edad de piedra. Y de piedra arrojadiza. O viviremos en estado de constante insinceridad, en un escenario permanente... Y ustedes perdonen este amago de profecía" (págs. 19-22 y 24-25).

La recuperación del tono burlesco (a través de la pregunta de la joven o de una anterior distensión climática al identificar la cuantiosa información de la historia del saludo con un minué) como medio de coherencia narrativa no logran ocultar el patético "amago de profecía", de estas clarividentes apreciaciones, sobre los peligros que engendra el odio solapado en consignas políticas. Difícil resultará obviar la imagen del niño que crece no para amar a los hombres sino para odiarlos, plasmada en el enfrentamiento entre el simbólico saludo de afectividad primaria (el beso enviado con la punta de los dedos) y los saludos guerreros, a través de la postura del bracito o de la mano; diminutivo afectivo que dota de mayor eficacia, si cabe, a la trágica subversión de un mundo deshumanizado por el odio²⁵.

La lectura, en fin, de estas páginas nos hacen olvidar que estamos ante un producto de quiosco y, probablemente, fuesen saltadas por lectores poco inquietos. Advuértase además como este discurso atenta, directamente, contra el proyecto ideológico de **La Novela de Una Hora**, nos encontramos con un flagrante caso de manipulación gráfica: la segunda ilustración, incluida en medio del clarificador discurso, representa a la joven pareja, sentada ante mesa y copa de cóctel. El pie, rememorativo, "*-Mi padre, desde entonces, juró vengarse (Pág. 16)*"(pág. 23), insiste en el tema del honor familiar como paliativo que sirva a la distracción de populares e ingenuos lectores. Y como en ellos ha de pensar también el autor, para mantener la cohesión con la realidad ficticia parodiada, el capítulo se cierra con la aceptación resignada, de este "*héroe improvisado*" ²⁶(pág. 25), a servir como guía de la joven por el desconocido (para ella) Madrid nocturno; mientras doña Juana "*Recorrerá el Madrid antiguo a lo largo de dos tomos de Blanco y Negro*" (*ibid*)²⁷, no sin antes alentar a su sobrina para que aproveche "*esta noche en que su padre no puede abrir sobre nosotras el frasco de sus máximas*". (*ibid*).

Nocturno madrileño.

Tras la interrupción que supone el capítulo tercero en el cuarto y quinto se retoma el desarrollo de novela galante, situada en los conocidos y habituales escenarios madrileños. Primero serán sus calles y la Puerta del Sol, luego un lugar de tertulia. Además de la nocturnidad de estas ubicaciones exteriores, proporciona unidad a los dos capítulos un tema recurrente en la obra jarnesiana: el mito. Representado en capítulos anteriores como mitos literarios encarnados en D.Álvaro, ahora se da paso a mitos clásicos enlazados con el presente de la joven pareja protagonista, como submitos de novela amorosa, arrastrados al espacio de los mitos vivos: la Granja del Pinar.

El capítulo 4: **Noche a la luz de unos ojos** (págs. 29-38, ilustración en la 31²⁸) alude desde el título al irremediable y continuado poder de seducción de los ojos de Isabel (presentado en el capítulo segundo) retomando, a su vez, en clave paródica, el estilo cursi de las novelas populares. El recorrido de la pareja, "*vivamente emocionados, chocando aturdidamente con brazos y con pechos de transeúntes*" (pág. 29) informa del bullicioso ambiente: "*denso chorro humano*" (*ibid*) que se desplaza en oleadas estrepitosas "*desde la Red de San Luis, hacia el llamado -ignoramos las razones- corazón de España*" (*ibid*); intromisión del narrador apelativo e ignorante, como guiño al lector de distanciamiento sobre los tópicos materiales narrativos utilizados. El lugar al que se presta más atención es "*la Puerta del Sol donde Madrid reúne a sus más acreditados holgazanes*"(pág. 32); irónica referencia a los bohemios que la utilizan como *lugar de reposo*. Otra sección, más activa de los habitantes de la famosa plaza, los expertos rateros de estilografías y carteras, da lugar a un apunte costumbrista y de lugares comunes, igualmente crítico, en la voz de Eulogio: "*Soy uno de los pulcramente descargados de tan liviano peso. No es broma. Es la descripción de un fenómeno del que se habrán llegado a tirar miles de ejemplares*" (pág. 33).

Acompaña a este bullicio callejero un uso del diálogo, lleno de ruidos comunicativos, en tanto que permite eludir las preocupaciones de los personajes sobre el papel que están cumpliendo en esta historia. Desdoblamiento de la realidad pensada-hablada, mediatizada por prolongados monólogos interiores unos y otros comentados por el narrador. Se crea en este sentido una polifonía a cinco voces, que amplía la utilizada para el primer relato de seducción recogido en el capítulo segundo. Las reflexiones de Eulogio le hacen considerarse partícipe de una *"tragicomedia familiar donde él interviene como personaje episódico"* (pág. 29) y no logra comprender *"¿Qué pudo ocurrir para arrancarse del hechizo de esos ojos azules?"* (pág. 30) Pregunta sobre el abandono incomprensible del seductor ya que él ya ha caído en las redes de los ojos *"celestes, murillescos"* (ibid) acompañados de nariz y labios sensuales. Repetición de rasgos físicos identificadores que ahora se amplía, como rasgo positivo, a la cultura de la joven: *"Ha leído libros. Ha escuchado a doña Juana, ha frecuentado las aulas... Parece que llegó a terminar su bachillerato"* (ibid). Retrato ampliado pero inseguro, justificado por haberse conocido tan sólo *"cuatro horas"* (pág. 34) antes. El monólogo de Isabel está igualmente poblado de *"extrañas preguntas interiores"* (ibid- aclara el narrador): *¿cómo su drama anterior se "ha convertido en novela de aventuras?"* (pág. 32), con un joven al que intuye soltero por no llevar anillo y porque le falta un botón en la manga derecha y el de la izquierda está *"colgando de un solo hilito"* (Ibid).

El diálogo retoma el suceso que los ha unido, marcado formalmente por preguntas y respuestas breves o por enunciaciones que se dejan inacabadas. Anomalías dialogísticas entre amantes, comentadas y ampliadas para ajustarse a la realidad afectiva de Isabel, por un narrador explícitamente omnisciente: *"Isabel iba a decir algo -nada se le oculta al narrador- parecido a esto"* (pág. 35). El esto, que recrea el verdadero sentimiento de Isabel, incide en el poder de seducción de su mirada *"no sabe dónde poner sus ojos cuando los retira de los míos"* (Ibid); el pasado como juego *"Me había tropezado con un humorista que, después de todo, me dio algunas lecciones de amor"* (ibid) y en un presente sensual que culmina sus sueños: *"¿no viene conmigo un hombre con cara de ingenuidad, que tiembla al roce de mi carne? ¿No realicé mi propósito?. Pero Isabel nada de esto dice"* (págs. 35-36). La continuación del diálogo centrado en el *"canalla"* (pág. 36), interjección tópica destinada al verdadero seductor, emitido por la joven, preludia un nuevo discurso del elocuente orador sobre las relaciones amorosas que, a diferencia, significativamente, del dedicado a la historia del saludo queda en suspenso por el escaso interés que despierta en su interlocutora, atenta sólo a gratos ecos sensuales:

"En efecto, Isabel, en efecto. Hay padres que quieren reparar las ofensas de un seductor haciéndolo casar con la muchacha... Me parece esto absurdo. Es condenar a una mujer a sufrir durante muchos años al hombre de quien precisamente sabe que va a continuar atropellándola. O ¿es que los atropellos de un marido son menos sensibles que los atropellos de un amante? Eso no es una reparación, es comenzar una nueva cadena de humillaciones. Yo abomino..."

Eulogio se acalora, se le suben los apóstrofes a la cabeza. Isabel le escucha, pero no atiende a cuanto él dice, le basta con escuchar el fluir apasionado de la voz". (Ibid).

Cambio de situación que comporta el descenso en la categoría y elocuencia del "*héroe improvisado*". El ingenuo está a merced de la seductora: "*Los grandes ojos azules han bajado púdicamente sus visillos*" (ibid) y el desconcierto que le producen "*aquellos ojos emboscado*" (pág. 37) destruye su capacidad oratoria, según indica el recurso a una "*frase de circunstancias [...] procedente de un folletín ilegible, que envuelve en un suspiro*" (ibid), aclara el narrador, y que despierta la risa de la culta joven y el desconcierto en el ingenuo: "*¿Quién es esta mujer que se ríe en momentos tan graves?*" (ibid). Los grandes ojos azules son de nuevo los encargados de dar la respuesta de manera, *inexorable* estos ojos le han hecho perder "*los hilos de la comunicación consigo mismo*" (pág. 38), corrobora el narrador. El mismo sino que conduce a la pareja, empujada por el "*oleaje humano*" (pág. 37) a la calle de Alcalá y a la "*inexorable Granja del Pinar donde poco después aterrizá. El vuelo fue de gran altura. Llegan estremecidos como quien rozó las estrellas*" (ibid).

Enlaza el capítulo 5: **Mitología incompleta** (págs. 38-48 ilustración en 47) con el final anterior. Explica la voz narrativa el necesario calificativo "*inexorable*" aplicado al nuevo escenario:

"No de modo caprichoso fué llamada la Granja del Pinar, inexorable: es que fatalmente acuden allí todos los mitos, todos los cultivadores del mito, cuantos del mito viven, opulentos o miserables. Es una granja donde se cultiva el genio en todas sus especies y el ingenio en todas sus proporciones acéticas. Es un criadero de sabios, artistas, políticos, escritores simples y simples escritores" (pág. 38)

Lugar de reunión de ilustres personajes míticos que propicia la introducción de un nuevo tema en **Don Álvaro...**, aunque utilizado previamente en **La Diligencia**, el "*ocio: huevo divino donde se empolla el genio*",²⁹ adquiere un matiz peyorativo y preciso en Don Álvaro:

"La Granja del Pinar es un depósito de reserva espiritual -y de hombres de acción- que el país conserva para sus días aciagos. Allí están los gérmenes de una nueva raza de hombres capaces de transfigurar un pueblo. Mientras lo transfiguran, reposan. El ocio es fértil-se dicen mutuamente-, sigamos perteneciendo al gremio de parados geniales. Un día vendrá en que la luz salga de debajo del celemin y se derrame por toda España. Y siguen reposando fértilmente. El tipo de parado genial es producto del café, se reproduce en el café por cultivo intensivo" (pág. 39).

Generalización final y cambio en el nombre, Pinar, que no evitan, obviamente, la identificación con las célebres tertulias celebradas en la *Granja del Henar*; su ubicación, en la calle de Alcalá no ofrece lugar a dudas sobre esta clara identificación. Así pues, esa incompleta mitología, a que alude el título, adquiere significado polisémico por referirse a cuantos no siendo mitos "*viven del mito*" engendrado por el ocio; a los que han actuado y seguirán actuando como submitos de novela amorosa: Isabel y Eulogio, así como al

conjunto de alusiones míticas que el capítulo ofrece relacionados con el comportamiento de los protagonistas y que, por supuesto, es incompleta: Hércules, Adonis, Mercurio, Júpiter como mitos representativos de cualidades que la mujer busca o encuentra en el hombre; "*Hermes o Gabriel*" (pág. 46) como mensajeros de un afortunado sino. Ambiente, en fin, poblado por mitos ³⁰ "*opulentos o miserables*" en donde se inscribe una nueva transformación de Eulogio: "*El héroe de la noche*" (pág. 40), continuamente interrumpido por conocidos deseos de conocer los detalles del grotesco lance. Sus cortantes respuestas y enérgicas miradas le han transformado en héroe ante los ojos de la seductora: "*La acción lo ha transformado, amigo mío. ¡No hay como ser héroe!*" (pág. 42) y en héroe resignado ante los suyos. Con ello queda cerrado el ciclo de un personaje fortuita y fatalmente heroico, enlazando así con el lúdico título de la novelita:

"- Héroe a la fuerza.

- Los grandes héroes son todos a la fuerza. Obedecen a su sino. ¡A la fatalidad! ¡Es usted un hombre fatal! -añade riendo Isabel.

- ¡La fuerza del sino! Prefiero la del tino... Y siempre caemos en el mismo juego de palabras. Don Álvaro, con su falta de puntería, me salvó la vida, pero me la está complicando terriblemente.

- Fatalmente.

- Como usted quiera, Isabel. Sucumbiré a la fuerza del sino, del tino... Me resigno a ser héroe.

Los ojos de Isabel van derramando sobre Eulogio su fina lluvia azul" (ibid).

El proceso amoroso con intercambio de papeles y plenamente compartido, puede considerarse ya acabado, pues las referencias míticas posteriores, a las que hemos aludido, funcionan como elementos de coherencia narrativa que hacen verosímil la incongruencia de una seducción, producida en el breve intervalo de tan solo cuatro horas. La realidad, los deseos y los mitos se entretajan, creando una imprecisa frontera sobre cuáles sean los límites entre los pasillos de la realidad y los del ensueño que dieran inicio a la novelita.

En cuanto al encuentro con *el otro* a la salida del café (de él dimos cuenta en el resumen), aunque situado en este capítulo quinto, sirve como enlace con el epílogo; se trata de cabo suelto que es necesario atar, para mantener la final coherencia narrativa; al igual que el regreso anticipado al hotel en donde "*Doña Juana espera, nada impaciente, porque el Madrid de comienzos de siglo -a través de los dos tomos de Blanco y Negro- guarda muchas sorpresas a la anciana.*" (pág. 46); o lo que adivina al mirar: "*por aquellos cristales azules el interior efervescente de Isabel*" (pág. 48).

Epílogo irónico.

El definitivo desenlace, como es preceptivo en las grandes novelas y en las pequeñas ³¹, ha de

presentarse en el **Epílogo**, breve capítulo de sólo seis páginas, si bien (por esa confrontación de planos que signa a esta novelita) el narrador, escudado en supuesta ignorancia, cede su papel según anotamos, a los jueces y a una *nota de sociedad* del periódico más viejo de Augusta. La parodia pues, a los relatos sujetos a modelos decimonónicos, todavía populares, pero obsoletos al modo de los dramas barrocos, románticos o de los sainetes y revistas ha quedado certeramente culminada.

14.2.3. Una novela original.

Don Álvaro o la fuerza del sino, pese a su brevedad, puede ser considerada como gran novela en el contexto de **La Novela de Una Hora**. La maestría en el tratamiento y engarce de sus dispares elementos narrativos así lo confirman, adelantada, en todo momento, por el imperativo básico de la estética jarnesiana: el artista ha de mantener una cohesión con la realidad de las cosas y de los personajes. Realidad y personajes que dan vida a una ficción sustentada en los presupuestos de la *novela popular*, como corresponde al medio en que es publicada, pero inteligentemente conducida hacia la crítica de lo que de estereotipado hay en ella con la consiguiente proyección paródica. De otra parte, este principio estético de coherencia se pone de manifiesto, asimismo, en las recurrencias temáticas y de procedimientos narrativos en **D. Álvaro...** como parte del todo que da sentido unitario a la obra jarnesiana, si bien con las necesarias transformaciones, que hacen de cada novela una obra distinta. Por ejemplo, nuestro personaje calderoniano, Guillermina, la mecanógrafa de la Banca Bermúdez, de **Escenas junto a la muerte**, establece correlación profesional con D. Álvaro. A su vez, Don Álvaro es padre de la protagonista, Isabel, relación paterno-filial y con idéntica función narrativa: la defensa de la honra familiar, observada en **Charlot en Zalamea (film)**, el quinto capítulo de **Escenas junto a la muerte** con el que **D. Álvaro...** establece significativas contraposiciones y paralelismos, marcados por la repetición de los nombres adjudicados a los personajes: Isabel, es hija en los dos relatos y en ambos es tan sólo seducida; D. Álvaro es el capitán seductor, mientras que el D. Álvaro de Augusta es el abanderado del honor (en **Escenas...** es denominado como el personaje de Calderón de la Barca). Semejante es también el tratamiento burlesco de un drama de honor, transfundido en drama romántico en las dos historias, como medio para la contraposición entre dos mundos con valores antagónicos, representados por Pedro Crespo/Charlot y por D. Álvaro opuesto, en su anacrónico sentido de la honra, al resto de los personajes. Adviértanse, finalmente, las referencias al cine, el arte nuevo, en los dos relatos.

Otros efectos de intertextualidad los hemos anotado en páginas anteriores: semejanza en coordenadas espaciales (Madrid, Augusta-Zaragoza), o recurrencias temáticas en torno a las negativas repercusiones del odio asociadas a la política moderna en la historia del saludo, para el individuo y la sociedad, así como el papel desempeñado por mitos y submitos en las relaciones interpersonales. Y es precisamente este tratamiento del mito como recurso integrador de coherencia textual el que permite en **Don Álvaro o la**

fuerza del tino unificar y ampliar la vertiente paródica a modalidades dramáticas: los dramas barrocos y románticos, sainetes y revistas, y narrativas: el folletín, la novela amoroso sentimental, en definitiva, a modelos populares periclitados poblados por submitos: "*Mitos de carne, y de carne encendida -como los primitivos- por todas las pasiones.Me los voy encontrando a todos, hasta a los más humildes, a los submitos*"³². Reflexión de Julio, *alter ego* de Jarnés en **El Profesor inútil**, que inicia, en efecto, un encuentro continuado de figuras míticas o pesudomíticas, sometidas con frecuencia a tratamiento irónico en la trayectoria novelesca jarnesiana. El reencuentro, en suma, entre el mito y sus "*cultivadores [...] opulentos o miserables*"³³ en consciente amalgama reunidos en el relato breve que nos ocupa, lo convierte en realidad con "*inquietudes sospechosas de irrealidad*"³⁴ y en consiguiente atentado directo contra el modelo narrativo predominante en **La Novela de Una Hora**. Si a este ataque, inteligente y frontal, a técnicas, temas y situaciones, miméticamente utilizadas por buena parte de los colaboradores de la colección, sumamos la ausencia absoluta de ingredientes moralizadores, las alusiones político-sociales opuestas a todo tipo de partidismo o la amable crítica a una de las revistas gráficas de la época en donde se iniciaron y colaboraron los autores más destacados de nuestra revista, obtenemos las razones que determinaron el retraso en la incorporación de Benjamín Jarnés a su catálogo hasta momentos de manifiesto declive de la revista. Con él, sin embargo, por esas certeras jugadas del destino el proyecto de **Editores Reunidos** se libra, definitivamente, de ser mímesis degradada del **modelo Zamacois**. Conviene recordar, en este sentido, como esta novelita jarnesiana comparte con las de W. Fernández Flórez y Jardiel Poncela un enfoque narrativo de irónico distanciamiento paródico, análogo, asimismo, a los capítulos VI y XIII de **Cien por Cien** a cargo de Jarnés y Fernández Flórez, respectivamente. Opciones estéticas, circunstancias políticas del momento y el *medio* que sirve a la difusión de novelitas destinadas al gran público, determinan, en los tres autores, la distorsión narrativa, merced al antifaz de la ironía o del desnudo humorismo.

Rasgos de "*la nueva generación*"³⁵, señalados como aciertos por Jarnés en su positiva crítica a Ramón Gómez de la Serna y que, de manera menos azarosa a la indicada antes, en gran medida explican el justo rescate para nuestra historia literaria reciente de tres autores, estética e ideológicamente dispares, que vinieron a confluír en una misma serie. A la cabeza de estos tres inexcusables rescates la obra del novelista del 27, así lo prueban los actos y publicaciones recientes con ocasión del centenario de su nacimiento o el interés manifiesto de la **Residencia de Estudiantes**³⁶ de incorporar a su patrimonio bibliográfico el valioso archivo de la biblioteca jarnesiana, constituida por obras y documentos de indudable trascendencia para el estudio de nuestra *Edad de Plata* y para la definitiva recuperación de la obra de Benjamín Jarnés.

NOTAS

1. Corresponde este reclamo a la contracubierta del nº 13, 29 de mayo, 1936. El cambio de factura en este espacio dedicado a propaganda editorial, comunicaba la alternancia de la revista con una nueva serie mensual e ilustrada, **La Novela Española**, inaugurada con **La Hija de Natalia** de Armando Palacio Valdés. El comunicado de cambios se completa con el anuncio de **Don Álvaro o la fuerza del tino** para el 12 de junio, seguido del compromiso de un número próximo a cargo de Lino Novás Calvo: **Un Experimento en el Barrio Chino**. No se detalla fecha de aparición, ni se adelanta contenido de la obra o calificativo alguno sobre su autor, en pro de despertar el interés de los lectores.
2. En nuestro apéndice bibliográfico hemos seleccionado una bibliografía básica sobre Benjamín Jarnés. A ella y a las aportadas por sus estudiosos remitimos para información más precisa.
3. Para la interpretación de **La Diligencia** y **Don Álvaro o la fuerza del tino**, como formantes narrativos de **Venus dinámica**, cfr. Emilia de Zuleta, **Arte y vida en la obra de Benjamín Jarnés**, Madrid, Gredos, 1977, págs. 239-245. En el camino hacia la rehabilitación de Jarnés, para la literatura y crítica españolas, ocupa un destacado papel esta documentada monografía realizada con entusiasmo, sensibilidad e inteligencia. Se echan en falta, no obstante, referencias editoriales concretas sobre **Don Álvaro o la fuerza del tino**, limitadas al dato de su año de publicación, así como sobre las relaciones intertextuales entre el relato breve y la primera parte de **Venus dinámica**.
4. Cfr. nuestro apartado III. 3.4.1. **Una antología de la Nueva Literatura**, en especial las páginas dedicadas a **La Diligencia**. Para **Antesala** como guía de interpretación del volumen colectivo, vid. el apartado siguiente: III.3.4.2.
5. Para precisiones sobre esta "*interesantísima experiencia literaria*" publicada en **La Novela de Una Hora** y sobre el papel desempeñado por Jarnés en ella, remitimos a nuestro capítulo IV; en especial a los apartados: **Irónico distanciamiento** y **Del folletín a la novela colectiva**. Ni de este capítulo, ni de su colaboración en el ingenio colectivo hemos encontrado referencias en la amplia bibliografía crítica sobre Jarnés.
6. Vid. "*El año literario y artístico en España. La novela*" en **Almanaque Literario 1935**, Madrid, Plutarco, pág. 60. Incluye este **Almanaque...** una sección de homenajes a algunos críticos literarios. El de *Andrenio* corresponde a Jarnés (op. cit. págs. 222-226) y en él, en torno a dos entrevistas con Gómez de Baquero, se transmiten las inquietudes del momento sobre el papel que los jóvenes han desempeñado en la transformación lírica de la prosa y sobre la nueva tendencia literaria hacia un neorromanticismo: "*nutrido de otras preocupaciones: la económica, la mecanicista...*" (op. cit. pág. 224).
7. Op. cit. pág. 60.
8. Op. cit. pág. 61.
9. Ibid.
10. Op. cit. pág. 58.

11. En J. M. Bonet, **Diccionario de las Vanguardias en España, 1907, 1936**, Madrid, Alianza, 1995, págs. 350-351 puede encontrarse cumplida información biobibliográfica de Jarnés, así como relación del medio centenar de revistas en las que colaborara.
12. Recoge Darío Pérez (**Figuras de España**, Madrid, CIAP, 1930) los inicios de la labor literaria de Jarnés, asociados a **Revista de Occidente**, autor de un que se mantenía al margen de las famosas tertulias literarias madrileñas: "*Apenas si acudía en 1923 a un café en el que cierto grupo de escritores y artistas le impulsó a publicar sus trabajos en revistas poco leídas. Fué entonces cuando un artículo de **Plural** atrajo la atención de Ortega y Gasset. Llamó éste a Jarnés; le abrió la **Revista de Occidente**, y es cuando en verdad comienza su labor literaria y a ser conocido su nombre. En cuatro años lo ha hecho todo. Publica en 1925 **El río fiel**, reaparecido en **Die Neue Rundschau**, de Berlín; trabaja en la **Revista** y en **La Gaceta Literaria**; en 1926 da **El profesor inútil**; en 1927, **Ejercicios**; en 1928, **El convidado de papel**; en 1929, otras obras: **Vida de San Alejo**, **Sor Patrocinio**, y traduce **Bubu de Montparnasse**, de Charles Louis Philipe; **Musas lejanas**, **El Cantar de Roldán**, y, entre otras, la famosísima **Sin novedad en el frente**, éxito sin precedente alguno y "que me ha permitido ir teniendo algunos enseres en mi casa", dice con sonrisa ingenua..." (op. cit. pág. 278).*
13. Sobre Lino Novás Calvo abundaremos en el apartado siguiente dedicado a este autor y a su relato publicado en **La Novela de Una Hora**.
14. Vid. **Revista de Avance**, enero 1929, La Habana, nº 30, págs. 8-9.
15. En **Revista de Avance**, julio 1929, nº 36, págs. 198-201.
16. De esta reseña hemos seleccionado los acertados juicios sobre los personajes femeninos: "*Personajes pareados [...] dos entidades gemelas, siamesas, complementarias, un único personaje reflector [...] cierta repugnancia, también a la concentración del afecto sexual ahora sometido a diluciones cerebrales. Porque estos gemelos suelen presentárenos como objetos de amor [...] Paulita primaveral es la tentación: Paula, otoñal, la invitación*" **Revista de Avance**, Noviembre 1929, nº 40, pág. 343.
17. Cfr. nuestros apartados dedicados a Mariano Tomás y a Rafael Pérez y Pérez.
18. El subrayado como recurso apelativo corresponde al texto jarnesiano.
19. Vid. **Las 7 Virtudes**, Madrid, Espasa-Calpe, 1931, pág. 22.
20. Visión irónica de estas historias amorosas convencionales aparecía también en **La Diligencia**, a través del pensamiento de la dinámica y moderna Lola, ante la lentitud del viaje en "*los perezosos autobuses donde puede desarrollarse esa comedia amorosa que comienza, como todas, por una exposición, se sumerge luego en un laberinto y acaba en un epílogo infantil*" (op. cit. pág. 228).
21. Corresponden las dos citas al nº 6 de **La Novela de Una Hora**, pág. 61.
22. Otro personaje jarnesiano, Juan Sánchez, el Nadie de **Locura y muerte de Nadie** (1929 y 1937) trabaja, también en el Banco Agrícola. Es además, topónimo utilizado para titular el capítulo 1 de la primera versión y el XX de la segunda.
23. La referencia al compositor de revistas y zarzuelas, muy popular en estos años, aparece también en **Lo Rojo y lo Azul** (1932). Guillermina, transformada en Araceli en el tercer capítulo de la segunda parte, aparece como corista, por su buena voz, del teatro Chapf.

24. El desdoblamiento en *el otro* como procedimiento narrativo, aunque con una función existencial bien distante al meramente burlesco de *Don Álvaro...* había sido previamente utilizado por Jarnés en *Teoría de Zumbel* (1930), aplicado a Saulo-Pablo en quien se observa, asimismo, otra recurrencia: su dedicación a la Banca Bermúdez. En esta misma novela se aprecian los difusos límites entre lo verosímil e inverosímil e igualmente asociados al factor del destino, un último término determinado por las actuaciones del hombre. Cfr. E. de Zuleta, op. cit. págs. 192-208.

25. Advuértase cómo en esta historia del saludo aparecen constantes temáticas y vitales de Jarnés asociadas al efecto pernicioso del odio para la vida de la sociedad y del hombre. Así, la vida y la verdad como valores supremos-*"la verdadera vida humana, todo caliente ondulación"* (pág. 24), cercenadas por el *"teatral hieratismo"* (ibid) de *"la política moderna"* (ibid) recuerdan, por una parte, las palabras que cierran *Lo rojo y lo azul* (1932) *"Que aquel que no puede gozar de una libre e intensa vida se encadene odiando"*, aplicadas a la incapacidad individual para el odio (en el personaje Julio) como motivo de fracaso; de otra, en las limitaciones a la verdad, intrínsecas a la política y los políticos y sus repercusiones negativas, para la vida del hombre y, en concreto, del escritor, según manifiesta Jarnés en declaraciones a E. de Ontañón, después de la guerra civil en el exilio mexicano. A la pregunta: ¿Puede ser político el escritor? responde: *"La política es siempre una limitación [...] restringe el campo de la verdad [...] un político no puede entenderse con las verdades del campo enemigo [...] El destino de todo escritor fiel a su conciencia es el de ser crucificado. El político no tolera verdades; solo tolera consignas"* (E. de Ontañón, *Viaje y aventura de los escritores de España*, México, Eds. Minerva, 1942, págs. 192-193). Declaraciones, en momentos de exigencia de compromiso social y político, que en gran medida contribuyeron al olvido y rechazo de Jarnés y de su obra hasta los años sesenta, so pretexto de ser estetizante y deshumanizado; cuando en su obra, paradójicamente, late el humanista que desea la realización integral del hombre, según prueba este discurso del saludo.

26. La recurrencia a héroes nada heroicos, como efecto paródico, lo observamos en Marcelo el amigo de Rodolfo, en el capítulo VI de *Cien por Cien*, a quien se aplicaba el calificativo medio-héroe pues, debiendo desempeñar el papel de héroe que corresponde al personaje que lleva el dinero y es atracado, se queda a mitad de camino: *"lleva el dinero pero no lo defiende (nº 6, pág. 58)"*. Fenómeno similar, ha podido apreciarse en una heroína, Isabel, a quien se cede la voz y prácticamente permanece muda, sustituida por el narrador irónico. El nuevo caso de héroe se planea a través de ingeniosa isotopía: el *"imprevisto huésped"* (pág. 19) de doña Juana, pasa a elocuente orador sorpresivo y de aquí a *"héroe improvisado"* (pág. 25), al haber, fortuitamente, protagonizado la grotesca escena del lance *"Hoy ha vuelto a nacer"* (Ibid).

27. No parece demasiado inocente la asociación entre el viejo Madrid, la anciana imposibilitada para el movimiento y la revista ilustrada de ABC. Recordemos que los colaboradores más granados de *La Novela de Una Hora*, publicaron numerosos artículos en las páginas del rotativo conservador madrileño e, incluso, que algunos de ellos iniciaron su fama con relatos editados en *Blanco y Negro*.

28. En esta tercera ilustración el pie rememorativo, al igual que los anteriores, retoma la relación paterno-filial, si bien pero ahora desligada de los preceptos de la honra familiar representados por el padre. En sustitución de él, la comprensiva tía en funciones de madre *"- aprovecha, hija mía, esta noche en que tu padre no puede abrir sobre nosotros el frasco de sus máximas"*. (pág. 27). El cambio del femenino al masculino en el pronombre nosotras-os, aunque atribuible a errata, recoge a las tres figuras en escena: los dos jóvenes de pie, la amable anciana sentada, con taza entre las manos.

29. Corresponde la cita a *La 7 virtudes* (op. cit. pág. 249) asociado entonces a las ociosas horas de Adolfo en el casino, esperando a la diligente Lola. Las contradictorias e imprecisas referencias al ocio, relacionadas con las estancias en los cafés, adquieren un significado más preciso en *Don Álvaro....*

30. El protagonismo que las distintas mitologías tienen en este capítulo es recogido por Longoria en una ilustración, la cuarta, con función simultánea. La pareja representada con intercambio de amorosa mirada, queda subrayada con el siguiente pie: "*Da lo mismo puedes incluirlo en cualquier mitología (pág. 46)*" (pág. 47).
31. En **Preludio calderoniano** dimos cuenta del efecto de ironía distanciadora que este final supone, relacionado, a su vez, con las teorías sobre los finales de las grandes novelas expuesto en **Cien por Cien** por Benjamín Jarnés.
32. **El profesor inútil**, Madrid, Espasa Calpe, 1934, pág. 18.
33. Corresponden estas denominaciones a mitos coetáneos; los habituales en las tertulias de **La Granja del Henar**. Cfr. nuestro comentario sobre el capítulo significativamente titulado **Mitología incompleta**. La cita corresponde a la página 38.
34. Con estos términos resume Lacalle (op. cit. pág. 267) la imprecisa delimitación entre lo real e irreal en las novelas jarnesianas.
35. Con este marbete recordemos fue anunciado Jarnés en la contracubierta del número trece. Por edad comparte grupo generacional con tres colaboradores anteriores a él en la revista: Jardiel, Pemán y Tomás, a ninguno de ellos le fue aplicado el adjetivo nuevo. A Jardiel Poncela bien pudiera habersele dado pues, indiscutiblemente, su obra rompe con los moldes tradicionales, no sucede lo mismo con Pemán y Tomás seguidores de modalidades narrativas poco innovadoras.
36. Este legado jarnesiado constituido por unos tres mil libros y revistas, trescientas cartas inéditas, (entre ellas las de Ortega, Menéndez Pidal, Marañón, Américo Castro, Antonio Machado, Juan Ramón, Azorín, Gómez de la Serna y un largo etcétera) fue presentado en una mesa redonda celebrada en la Residencia de Estudiantes el día 9 de abril de 1996. Participaron en ella Juan M. Bonet, Rafael Conte, J.C. Mainer y Jordi Gracia.

15.1. LINO NOVÁS CALVO

(Granás del Sor - La Coruña- 1905; Nueva York, 1983)

El número 15 de **La Novela de Una Hora**, publicado el 26 de junio de 1936, reserva dos sorpresas a sus lectores: el esperado capítulo último XIII de **Cien por Cien** a cargo de W. Fernández Flórez y "*un original inédito de*

Lino Novás Calvo

UN EXPERIMENTO EN EL BARRIO CHINO

Una sensacional novela desarrollada entre la gente de bronce del puerto de Barcelona".

Con este reclamo, insertado en la contracubierta del número 14, era anunciado el relato de un autor desconocido para los lectores de novelas de quiosco incorporado a la vida literaria madrileña tan sólo cinco años antes y sin relato breve alguno editado en colecciones populares. Primicia, por tanto, de **La Novela de Una Hora** que, como en el caso de Benjamín Jarnés, por ser, a su vez, la última dota a nuestra revista de singular atractivo.

Nace Lino Novás en una aldea gallega (Granás del Sor-La Coruña) en 1905; a los siete años sus padres lo envían a Cuba y allí es acogido por sus tíos con recursos económicos tan escasos como los de sus padres. Su situación personal de inmigrante cubano pobre (fuente de experiencias¹ reproducidas en forma literaria en muchas de sus narraciones) no será obstáculo para su adopción de la ciudadanía cubana. Así pues, el que más tarde habrá de ser considerado como uno de los mejores prosistas de hispanoamericanos y notable cuentista cubano, al incorporarse a **La Novela de Una Hora** le presta una característica de la que estaba falta para adecuarse plenamente al **modelo Zamacois**: la presencia en su catálogo de un autor hispanoamericano. Adecuación no exenta sin embargo, de ciertas peculiaridades al no haber sido incluido en la nómina de colaboradores (a diferencia del peruano Felipe Sassone o el argentino Hugo Wast que no llegaron a hacer efectiva su participación) y al ser anunciado tan sólo cuatro semanas antes de la publicación de su inédito. Anómala singularidad que evidencia el declive de la revista por cuanto el relato aparece fechado en "*Barcelona, 25-3-36*" (pág. 58), es decir, tres meses antes de ser entregado a los lectores, lo que indica su papel de reserva para suplir un posible vacío de inéditos de otros autores más famosos, o más afines al proyecto ideológico de **Editores Reunidos**.

El desconocimiento para el público español de Lino Novás Calvo queda, no obstante, subsanado merced a una carta de presentación dirigida al Director Literario, que consideramos oportuno transcribir pues, además de servir como significativo resumen de una biobibliografía abismalmente distanciada de la de los otros colaboradores de la revista, resulta documento en exclusiva para **La Novela de Una Hora**:²

La novela de
UNA HORA

XI XII I
X IX ✓ II III

LEON MOVAS CALVO
Un experimento
en el **BARRIO CHINO**



Cubierta correspondiente al nº 15, 26 de junio, 1936.

"Señor Don Mariano Tomás, Madrid.

Mi distinguido amigo: Me pide usted, junto con "Un Experimento en el Barrio Chino", algunos datos bibliográficos y autobiográficos que sirvan de presentación. De los primeros, poco tengo que decirle; con los segundos habría para llenar muchas novelas de muchas horas, y no precisamente de lectura monótona. Mis trabajos y andanzas son superiores a mis obras; pero el haber vivido agitadamente puede ofrecer alguna garantía al lector, puesto que buena parte de lo que he escrito (y he escrito bastante en poco tiempo) está basado en mis experiencias. Soy de los que necesitan de la realidad para llegar a la imaginación, de la verdad para decir la mentira. Del caudal de esas experiencias es fácil juzgar teniendo presentes algunos de mis oficios; salté muy pequeño de una montaña de Galicia y pasé algunos años de aprendizaje en fondas y cafés de La Habana; luego me elevé a profesiones más libres, entre las que recuerdo con especial cariño la de chófer, a pesar de las veces que por ella tuve que dormir en la cárcel. En un reportaje publicado en "La Voz" hace dos años, refería yo, someramente, otras de mis andanzas más peligrosas, como ciertas aventuras forzosas por el campo de Cuba, unos islotes carboneros y unos pequeños veleros que llevaban ron de contrabando a los americanos rubios, cuando la ley seca impedía hacer el tráfico de otro modo. En 1926 pasé ocho meses en Nueva York, donde entré también de contrabando, para regresar a La Habana con más rasguños que dólares. Por entonces, apenas había leído un libro. Un año más tarde publiqué (gran sorpresa para mí) mi primer poema-un poema autobiográfico- en una revista de vanguardia, "Revista de Avance", que dirigían cuatro hombres hoy de primera importancia en la vida cultural cubana. Al poema siguieron otros trabajos. Todavía volví a empuñar el timón de un coche de alquiler, pero en 1931 vine a Madrid, como corresponsal de una revista gráfica. Empieza entonces, mi trabajo intelectual. La "Revista de Occidente" empezó dando cabida a mis cuentos, también autobiográficos. Entre los cuales gustó especialmente uno titulado "En El Cayo" y seguí publicando notas bibliográficas. "El Sol" publicó también algunos de mis reportajes, pero antes de entrar de lleno en el periodismo, me pasé muchas horas haciendo traducciones del inglés y del francés; tengo traducidos una docena de libros, unos mal, otros regular, otros bien. Entre traducción y traducción, escribí un libro que no fue mal acogido por la crítica ni por el público: "El Negrero", biografía novelada de Pedro Blanco Fernández de Trava. Las cosas de mar me han interesado siempre mucho, y la vida de piratas y negreros me han dado tema para varios trabajos publicados y en vías de publicar. Pero esos trabajos menos actuales quedaron relegados cuando empezó a publicarse "Diario de Madrid", donde por más de un año hice informaciones de sucesos. Esta nueva especialidad ha variado un tanto mi atención; en vez de piratas, empecé a escribir sobre gánsteres para "Mundo Gráfico" y sobre delincuentes de varios tipos para el citado diario. Pero este diario ha muerto, y en la actualidad, celebro la ocasión que me brinda usted de escribir novelitas; la novela es un género que me interesa profundamente, y creo que, devolviéndole su savia vital, puede ser a la vez que un documento más profundo que la Prensa, un reflejo emocional, más verdadero que el cinematógrafo, de

las inquietudes, extravíos, grandezas y miserias de nuestro tiempo.

De usted, atento s.s., q.e.s.m.,

LINO NOVÁS CALVO" (págs. 3-4).

Valiosa semblanza a la que sólo añadiremos la imprescindible información que permita puntualizar algunos datos mencionados en la carta. En la "*Revista de Avance*",³ fundada en 1927 en La Habana por Carpentier, Juan Marinello, Francisco Ichaso, Jorge Mañach, Félix Lizaso, y Martí Casanovas, dispuesta a dar cabida a toda innovación como plataforma de la vanguardia cubana, publica el desconocido Lino Novás su primer poema: "*El camarada*", en abril de 1928. Siguieron a ésta otras colaboraciones y el procurar al nóvel poeta un trabajo en la librería Minerva que le permitiera ampliar su insaciable voracidad lectora e iniciar su dedicación a la literatura y al periodismo. Sus poemas, cuentos y ágiles trabajos como reportero, publicados en la prensa habanera, le ganan el favor del decano de los periódicos cubanos, el **Diario de La Marina**, con el resultado de su envío a Madrid como corresponsal de la revista **Orbe** 1931 (revista gráfica genéricamente aludida por Lino Novás), con tan mala fortuna que al poco tiempo de su llegada a España deja de publicarse.⁴ El desempleo le hace escribir aún más y, aunque en la carta no menciona a **La Gaceta Literaria**, fue ésta la primera revista española que publicó uno de sus cuentos, **Un encuentro singular** (1931), según testimonio del propio Novás en el volumen antológico de **Maneras de contar** (1970):

*"Un profesor americano, Raymond Sousa, encontró este cuento, por mí olvidado, en una colección de La Gaceta Literaria. Creo que fue el primero o segundo que escribí en Madrid, recién llegado de Cuba, en 1931. El tema me lo había dado, años antes, en La Habana, un emigrante español. No se trata de hallar, pues, ningún elemento autobiográfico en esta historia. En cuanto a la calidad literaria, creo merecen alguna indulgencia: se trata efectivamente, de la obra de un principiante"*⁵

Queda, pues, la duda sobre el orden de redacción pero no sobre su primicia editora, ya que el primero publicado por "*Revista de Occidente*", **La luna de los nánigos**⁶ data de enero de 1932. Siguieron a éste el citado en la carta, **En el Cayo** (mayo, 1932) y **Aquella noche salieron los muertos** (diciembre 1932)⁷. En cuanto al carácter biográfico señalado por el autor, maticiemos que él es perceptible en los dos primeros: **La luna de los nánigos** recrea (transformado por la imaginación del *realismo mágico*, formula narrativa frecuente en los relatos de Lino Novás) su conocimiento de las creencias de los negros nánigos aprehendidos por el contacto, desde la infancia, con los negros cubanos y su experiencia como chófer de taxi; **En el cayo**, la necesaria "*verdad para decir la mentira*" se proyecta en sus "*aventuras forzosas por el campo de Cuba*" entre los "*islotes carboneros*", los cayos cercanos a las costas cubanas⁸. Sin embargo, **Aquella noche salieron los muertos** establece más correlaciones temáticas con otra biografía no paralela a la suya: la de Pedro Blanco Fernández de Trava, novelada en **El negrero**⁹ cuyos temas "*las cosas del mar, y la vida de piratas y negreros*" son citados en la carta como motivos para "*varios trabajos publicados y en vías de publicar*"; uno de los trabajos publicados bien puede ser este cuento, último de los acogidos

por "*Revista de Occidente*"; a él sigue un vacío de producción narrativa, salvado con la entrega del inédito para **La Novela de Una Hora** en 1936¹⁰.

Decíamos que el joven escritor cubano (a su llegada a Madrid tenía unos 27 años) era un desconocido para los lectores de colecciones populares (tanto **La Gaceta Literaria**, como **Revista de Occidente** eran publicaciones minoritarias) pero no lo fue para la intelectualidad del país. De la buena acogida de su biografía novelada en estos sectores da fe, entre otros, el elogio de Unamuno (en una de las tertulias celebradas en la "*cacharrería*" del Ateneo) por la capacidad narrativa y el estilo de un autor, hasta la lectura de **El Negrero**, desconocido para él¹¹. La crítica ha señalado cómo esta obra se inscribe en el ámbito del creciente interés suscitado en Europa por la cultura afrocubana (apreciación sin duda cierta) pero a ella, consideramos, habría de añadirse otro factor editorial hispano: el auge en estos años de las biografías, alentado por Ortega y el grupo **Revista de Occidente** (sirva como muestra el caso Jarnés). El resultado, en fin, fue (como el propio Lino señala) que a este éxito habría de seguir su dedicación al periodismo como reportero de sucesos para **Diario de Madrid** y **Mundo Gráfico**: cambio de piratas por delincuentes como personajes narrativos motivado por cambio en los *medios* que tendremos oportunidad de comprobar en **Un experimento en el Barrio Chino**, documento, ciertamente, más profundo que una crónica de sucesos, por ser "*un reflejo emocional, más verdadero que el cinematógrafo, de las inquietudes, extravíos, grandezas y miserias de nuestro tiempo*". Ambientes y personajes, captados con un peculiar estilo deudor de los novelistas norteamericanos a los que tradujo en 1933 (Faulkner¹² es su influjo más notable en estos años) que hacen de esta novela corta una narración, innovadora en la literatura española e hispanoamericana, y sumamente novedosa para la convencional colección promovida por **Editores Reunidos**. Señalemos, para concluir, que el principal escenario de **Un experimento en el Barrio Chino**, Barcelona, amén de poco habitual en las novelitas de quiosco resulta extraño como espacio narrativo del escritor cubano; no obstante, entronca con uno de sus principios estéticos: recrear lugares y experiencias conocidos. Recordemos que la novelita está fechada en Barcelona coincidiendo, probablemente, con su estancia en esta ciudad como reportero de **Mundo Gráfico**; en Bilbao lo encontramos cumpliendo con este trabajo cuando recibe la orden de regresar a Madrid ante la inminencia del estallido de la guerra. A partir de este momento trabaja como corresponsal en zona republicana: Madrid, Valencia y Cataluña. Terminada la guerra civil cruza la frontera y desde Francia, con la ayuda de Chacón y Calvo, logra embarcar hacia La Habana. Los "*extravíos*" y "*miserias*"¹³ vividos en estos tres años en España lo confirman en su concepto agónico sobre la existencia humana constantemente proyectado en su obra: la vida como lucha brutal, acoso del hombre por fuerzas irracionales, constante temática de sus relatos, dotan, en definitiva, a **Un experimento en el Barrio Chino** de un aliento verdaderamente trágico que lo hace distanciarse del tono sentimental, irónico, burlesco o moral que hemos ido observando en anteriores relatos de **La Novela de Una Hora**, en ello abundaremos en las páginas que siguen.

15.2. UN EXPERIMENTO EN EL BARRIO CHINO.

El primer efecto que habría de sorprender a los lectores de **La Novela de Una Hora** (salvedad hecha de lo apuntado sobre la singularidad de Lino Novás Calvo) es la extensión de la novelita, no tanto por las páginas ocupadas (54) cuanto, porque el dejar el necesario hueco para insertar el último capítulo de **Cien por Cien** (e la 59 a la 64) mas las dos páginas iniciales destinadas a la carta informativa obliga a disminuir el tipo de letra y el número de ilustraciones interiores, reducidas a sólo una. Por supuesto no queda espacio para planchas publicitarias de la editora. En cuanto a los conocedores de su escasa obra (hasta este 26 de junio de 1936, momento de salida de **Un experimento en el Barrio Chino**) habría de sorprenderles gratamente la entrega de esta novela corta (única por su mayor extensión, en el conjunto de su narrativa breve, teniendo en cuenta la de los cuentos publicados o que habría de publicar en años sucesivos) como indicio de la continuidad novelesca en el autor de **El Negrero**.

Los recelos de los primeros ante las anomalías detectadas, parecen querer ser combatidos con el reclamo anunciador del inédito: "*Una sensacional novela desarrollada entre la gente de bronce del puerto de Barcelona*", sintético reclamo que retoma el tono apelativo de las contracubiertas en los ocho primeros números de la revista. Adviértase, sin embargo, cómo a diferencia de aquéllos, éste se centra exclusivamente en rasgos llamativos de la obra: el escenario barcelonés y esos hombres fuertes, morenos de tez y algo bravucones con que suele asociarse a los marineros de los puertos del Mediterráneo. Lugar y personajes alejados de los sectores urbanos madrileños y de clase media, habituales en novelas precedentes que sirven, en definitiva, como reclamo de lo novedoso, tanto más cuanto por los detalles biográficos de la carta preliminar quedan asociadas la ficción novelada con la realidad de un autor tan poco frecuente como el relato que los lectores tendrán oportunidad de conocer. Paradójicamente están en la base del retraso, casi tres meses en su publicación en tanto que tales novedades que contravienen frontalmente los presupuestos ideológicos de **Editores Reunidos**. Novela, como veremos, de gran tremendismo, en modo alguno se ajusta, ni tan siquiera, al precepto tácito de no herir la sensibilidad del grupo más nutrido de consumidores: las mujeres de clase media y alta urbana, en la novela de Novás sometidas a tratamiento poco amable, y sintomáticamente, pese a su papel protagonista, silenciadas en el reclamo. La ilustración de cubierta, sí que recoge una figura femenina caracterizada con un rasgo de modernidad: entre sus labios un cigarrillo. Aparece secundada por dos figuras varoniles de gesto hosco, con gorra e indumentaria marineras.

15.2.1. Los experimentos de la Baronesa.

La historia relatada se centra en el experimento de una aristócrata ubicado en el barrio barcelonés donde se concentran sectores marginales de la ciudad: prostitutas, afeminados, alcohólicos y al que acude la clase media y alta para contemplar los escándalos que se producen en sus calles, tabernas y cabarets. El escalofriante experimento que acabará en asesinato forma, a su vez, parte de un *continuum* de experiencias

similares y con análogos resultados violentos, reiteración que le resta significado moralizante al relato por cuanto se inscribe en una trayectoria vital, la de la Baronesa, carente de sentido; vacío existencial esporádicamente salvado con la búsqueda de fuertes emociones acompañadas de relaciones de dominio y en las que juega un importante papel la cocaína. La hábil creación de este ambiente degradado, donde, como en otras narraciones, Lino Novás sitúa a sus personajes crea un mundo en el que lo real (calles, tugurios, habitantes del Barrio Chino) absorbe, y destruye a algunos personajes de manera insólita; queda así transformado un cuadro naturalista o, sencillamente, realista en una nueva modalidad narrativa: más que realismo mágico, realismo expresionista, apoyado en todo momento por modalización de voz, distante a la clásica del narrador omnisciente y que la salva, en definitiva, de ser una novela de tesis.

La indudable protagonista, como demiurgo que propicia y prepara todos los acontecimientos y reacciones de los personajes, es Jacinta Sanromán, rica heredera que

"Había roto con su clase y con sus principios, echándose a rodar en busca de emociones que envejecen rápidamente. Entonces había que aumentar la dosis. En veinte puertos del Mediterráneo y del Atlántico había recuerdos de la aparición fantasmal de un yate cuya misteriosa propietaria solía mover escándalos, pasando por los bajos fondos como un delirante personaje de novela". (págs. 9-10)

Este apunte resumidor de la conducta caprichosa de la rica heredera lo es también, tanto de la propia historia cuanto de la focalización de la voz narrativa, pues corresponde la cita al inicio del segundo capítulo, después de haber sido presentada en el primero a través de sus actuaciones y de la relación con los tripulantes del yate. Así, en el primer capítulo, el narrador, adoptando una perspectiva similar a la cinematográfica da cuenta de un asesinato en el *"Canzoneta"* (pág. 5) durante la travesía de Marsella a Barcelona. El asesinato, *"un bulto negro, informe a la luz irreal"* (pág. 6) seguido de una *"figura blanca"* (ibid) autora de tres disparos. Como testigos del suceso, un *"hombre gris"* (ibid), dos borrachos y *"Una luna naciente y redonda [que] había cubierto el mar con una fosforescencia fantasmal"* (Ibid). Es la luz de esta luna el foco que ilumina la siniestra escena y dos de los acompañantes los que transmiten (a través de sus llamadas a la cordura) el nombre de la autora del hecho, la relación de estos hombres con ella, así como la identidad del bulto negro y la peligrosa causa y consecuencias de su muerte.

"El hombre gris y la mujer de blanco miraban hacia el sol.

- Verdaderamente, Jacinta -dijo él,- esto es ir demasiado lejos. Si ese senegalés te disgustaba pudiste haberlo dejado en Marsella. Yo soy tu consejero y protector eres como una niña alocada y caprichosa, pero a veces te conviertes en una fiera enferma. Casos así pueden crearnos dificultades" (pág. 8).

Reconvenciones del protector, precedidas de las de otro personaje con menor ascendiente sobre Jacinta:

"-Pero, Jacinta ¿qué has hecho?

La respuesta fue una breve, helada y terrible carcajada. Luego se alzó contra él, los ojos le llamearon de nuevo:

- ¿No lo ves, idiota? ¿O te figuras que es todavía un sueño de borrachera? ¡Vamos, ese bulto al agua!

El hombre de tierra obedeció" (pág. 7).

Actuaciones, reacciones y dependencias entre estos tres personajes, objetivadas desde el inicio por un narrador que cuenta sólo lo que una mirada ajena a los hechos puede observar; actantes repetidos en el segundo experimento que da nombre a la novela, convertido así en otro más en la amplia historia de escándalos de Jacinta Sanromán y cerrado como se iniciara, con otro asesinato: el del "*hombre de tierra*". Cambio, obviamente, en el difunto pero no en los condicionamientos del asesinato dirigido a distancia por la "*fiera enferma*" (pág. 8). En los dos casos se trata de personajes masculinos, sometidos a los caprichos de la baronesa cuyo deseo de emociones, le hacen transgredir los límites de lo considerado como lógico: lo que la determinó a matar al senegalés fue una expedición por los bajos fondos marseleses "- ¡*El cobarde! Llevarme a mí a aquella choza de negros. Dejar que todos aquellos monos...*" (pág. 8) comunicado transmitido a su protector, por inacabado, pleno de sugerencias fatales como motivo y medio para librarse de la obsesión que esas escenas le causaran. El proceso de la segunda muerte amplifica sus detalles, (no en vano se trata del hilo conductor de la novela) pero guarda, como decíamos, notables paralelismos con el primero: incursiones por los bajos fondos de Barcelona donde la Baronesa, (llamada así por su porte elegante y por su costumbre de invitar a los parroquianos en las oscuras, pestíferas y lamentables tabernas) era conocida y reconocida como espectáculo por anteriores visitas a este lugar que "*No parece que esté uno en Barcelona*" (pág. 39). La expectación que su presencia produce la convierte en punto de mira que hace verosímiles continuados desplazamientos masivos de los seres paupérrimos como curiosos espectadores de sus perversas excentricidades. Permiten estos desplazamientos y actuaciones, a su vez, el recorrido por calles, tugurios y cabarets del barrio, presentado en su descarnada realidad, sin concesiones a lo que debería o no ser, sino a lo que realmente es. Ambiente marginal y atractivo, por su contraste, para "*gente bien*" en el que se inscribe a un antiguo reportero de sucesos Saabriga, quien habiendo ascendido a crítico musical parece no poder prescindir del barrio ni de las gentes que le sirvieron como motivos en sus reportajes. Dependencia del pasado que justifica narrativamente el seguimiento y observaciones sobre la Baronesa y sus tres acompañantes (el hombre gris, Vilardell, un joven musculoso, Rosendo, "*el hombre de tierra*" y el capitán, Abaunda), en tanto que posible materia para nuevas crónicas, así como el posterior encuentro en una de las tabernas del barrio, entre el reportero, Julia Sanromán y Rosendo. En este local de bajos fondos, entre abundantes libaciones de "*oro líquido de Escocia*" (pág. 25) Saabriga, cuenta su infortunio amoroso: Madame Catalina, madre de Casilda Fernanda, se opone al romance; el relato da pie a la invención del

nuevo experimento planeado, en principio, para que el reportero desempeñe el papel de víctima. Su puesta en marcha implica, asimismo un desplazamiento espacial hacia la Barcelona burguesa, representada por la casa-salón peluquería de Madame Catalina a donde acude la Baronesa. Tiene aquí lugar el encuentro entre las tres mujeres: Jacinta es excelente cliente de la casa, su dueña confía en ella y deja en sus manos el convencimiento de la joven sobre lo inapropiado de la relación con Saabriga. Al final de la cordial entrevista queda fijado el proyecto para el día siguiente: presentación del compañero de viaje "*se enamorará usted de él y nos la llevaremos por esos mares*" (pág. 32); viaje que será precedido de cena en el yate y paseo "*por esos lugares del pecado*" (pág. 34). Una segunda víctima queda anunciada en ese intento de escapar del hastío de la vida, que determina el peligroso juego de Jacinta, confirmado en la confidencia del agónico personaje a su protector después de la visita a la casa burguesa: "*La vida es tan monótona y se va, se va inexorablemente. Los segundos empujan a los segundos. Para darse uno cuenta de que vive, tiene que crear siempre situaciones nuevas, ¿no? Experimentar con la vida. No se puede vivir en una concha errante como tú. Las cosas las emociones, le envejecen a uno en las manos. Hay que hacer siempre nuevas combinaciones. Ese es nuestro tiempo. Y Dios ayuda a quien ayuda al tiempo*" (pág. 35). Blasfema expresión coloquial de cierre, pues la ayuda de Dios está encaminada a lograr la degradación de la romántica joven virgen.

Los siguientes acontecimientos se suceden tal y como había previsto la Baronesa, primero en el yate: cena con abundante alcohol y drogas que propician la maniobra: "*juntar a Rodea con la joven histérica*" (pág. 36) y que habrá de culminar en el paseo por "*los lugares del pecado*" del Barrio Chino y en el asesinato del seductor en uno de sus hoteles nocturnos. Queda pues cumplido el ciclo de muerte violenta con que se iniciara la novela, porque aunque cambien el arma homicida (unas tijeras), el espacio (una casa de citas) y la asesina (Casilda Fernanda) tras ellos permanece la diabólica Jacinta: todo forma parte de un "*experimento*", si bien éste ha ido más allá de lo que ella se propusiese. El relato del acontecimiento luctuoso y de la repentina locura de Casilda ("*Pobre loca. No paró de gritar en una hora, hasta que se la llevaron los guardias, todavía gritando...*"-pág. 52) corre a cargo de un observador aterrado, pese a su prolongada experiencia en casos insólitos: el "*valet de chambre*" (pág. 47). Finalmente asistimos a las horas transcurridas hasta el amanecer: llegada de Madame Catalina al Barrio Chino, avisada del accidente de su hija; perdida por el laberíntico lugar es perseguida por un "*pelotón de mujeres*" que quieren lapidarla al confundirla con la Baronesa a la que intuyen culpable de lo sucedido; logra escapar del laberíntico y angustioso espacio y de una calle será recogida por "*los madrugadores y el día habían de acogerla, el alma turbada, confusa la mente, casi sin respiración [...]* A esta misma hora el "*canzoneta*" navegaba dulcemente sobre el Mediterráneo [...] el hombre gris y la mujer angulosa iban de nuevo sentados al timón [...] A bordo había un tripulante menos[...] Jacinta Sanromán se sentaba, rígida y misteriosa junto a su vigilante, con la mirada fría perdida en el horizonte, hacia el Oriente. Su experimento había terminado dejando tan sólo

un poso amargo en el fondo de su alma, un abatimiento y una paralización desesperantes que solo rompería la conmoción de una nueva aventura" (pág. 58).

Desenlace del experimento como fatal preludio de otras aventuras quizá más truculentas y perversas que las narradas en este **Experimento en el Barrio Chino**.

15.2.2. Estructura y técnicas narrativas.

Se organiza el relato en torno a ocho capítulos, sin numerar y marcados por significativos títulos. **A bordo, Rojo y negro** da cuenta del asesinato del senegalés en el "*Canzoneta*"; el segundo, **Una compañía extraña**, se centra en la tripulación del yate fantasma; en el tercero, **La danza del mal de amores**, tiene lugar la primera incursión por el Barrio Chino: el reportero sigue y observa las actuaciones de los visitantes forasteros malévolos y excéntricos; el cuarto, **Cambio de papeles**, implica un trasvase de funciones: Saabriga es ahora el observado por la Baronesa; el quinto, **Casilda Fernanda**, presenta a la segunda víctima en su ambiente familiar y social; el sexto, **La danza de la tentación**, se corresponde con el inicio, desarrollo y desenlace trágico del experimento; el séptimo, **El experimento**, aclara la violenta escena de la casa de citas; el octavo, **Madame Catalina**, sirve como epílogo, tomando como principal referente de las consecuencias del experimento a la madre de la homicida.

En apariencia, el transcurrir de los acontecimientos parece sometido a un tratamiento lineal, sin embargo, tanto los epígrafes como el contenido de cada uno de los capítulos advierten sobre una disposición de escenas en paralelo a la par que cíclicas perfectamente entrelazadas. Así, los dos primeros capítulos presentan una historia que bien pudiera haberse constituido como brevísimo relato independiente; sin embargo, los personajes que en ella han intervenido se proyectan en los capítulos siguientes y en ellos actúan de forma similar a como lo hicieron en la primitiva historia. Antesala pues y presentación de unos personajes, determinados por un destino trágico desde el comienzo que anticipa y resta capacidad de intriga a la segunda historia, en tanto que con variantes no será sino repetición de la primera. Por su parte, la disposición de los ingredientes de la segunda atiende a una estructura en paralelo, señalada por la alternancia en los títulos: repetición alternante del sustantivo danza connotado de movimiento repetitivo y asociado, esencialmente, al principal escenario de los acontecimientos: el Barrio Chino; alusión a materiales narrativos conformadores del relato: los papeles, es decir, las funciones que los personajes desempeñan en él, así como el principal móvil de las dos historias: la tendencia continuada de Jacinta al experimento y, finalmente, uso de los nombres de los dos personajes femeninos burgueses (la nominación propia parece encaminada a destacar el rasgo individualizador asociado a la burguesía) e igualmente arrastrados por el marasmo fatídico de los acontecimientos. Estructura en paralelo, repetitiva y cíclica que transmite un efecto sincopado y contrapuntístico, caracteres ambos adecuados a rasgos de estilo de la novela y al conjunto de la obra de Lino Novás. Decíamos que los acontecimientos anunciados ya desde los dos primeros capítulos no favorecen el

mantenimiento de la intriga, pese a ello el interés se mantiene hasta el final de la novela. Conjuguar estos efectos contradictorios es posible merced al uso de una técnica (común a otros relatos del narrador cubano) que supone la creación de un ambiente mórbido y tenebroso en el que se instala a los personajes, y que determina sus acciones febriles, sus continuados desplazamientos, las observaciones y valoraciones de protagonistas, antagonistas y coro. De esta manera el indiscutible móvil de la intriga no es tanto el vacío existencial de la baronesa cuanto el ambiente que en torno a sus actuaciones en el Barrio Chino se crean. La intensa emotividad de esta atmósfera enrarecida (deudora de Faulkner), queda, asimismo potenciada por hábil polifonía de voces: narrador omnisciente con matices de inseguridad, y focalización cinematográfica; cesión de voz a paranarradores y actuaciones de personajes: multiperspectivismo, en suma, novedoso en la serie de la que un **Experimento en el Barrio Chino** forma parte, **La Novela de Una Hora**. Con el propósito de confirmar estos supuestos daremos cuenta del tratamiento de estos materiales narrativos en las dos historias relatadas en esta novela. Y aunque constituyen un *continuum* las abordaremos para mayor claridad, atendiendo a cuatro apartados.

El yate fantasma y su tripulación.

Reunimos en este primer apartado los dos primeros capítulos por su común sentido de preludio narrativo. En el primero (**A bordo rojo y negro** págs. 5-9) van apareciendo espacio, personajes y asesinato desde una perspectiva (lo apuntamos en líneas anteriores) predominantemente cinematográfica; más que presentación o relato pormenorizado, asistimos a la escenificación imprescindible de los ingredientes narrativos que explican y ponen en marcha el segundo experimento. A este tratamiento responde la escena del crimen del senegalés, de la que dimos cuenta, o la escueta ubicación espacio-temporal de la misma, signada desde su inicio por el tenebrismo del espacio donde transcurrieron hechos anteriores:

"El "Canzoneta" había partido al atardecer, rumbo al poniente. Detrás quedaba, sorda y renegrida, la ciudad de Marsella. Por esta vez sus tripulantes habían salido bien librados. No habían sacado consecuencias aparentemente graves de su incursión a los bajos fondos de la ciudad; que en la prensa de la tarde aleteara ahora el escándalo poco importaba. En la cámara del centro, las luces parecían palidecer por el desgaste de una floja energía acumulada. El motor funcionaba con el mínimo de esencia con una trepidación suave y térmica sobre un mar de olas adormiladas. La embarcación -una hermosa lanzadera de recreo pintada de azul- se deslizaba suavemente, invisible, Mediterráneo adentro" (pág. 5).

De otra parte, la locución adverbial "*Por esta vez*", así como la referencia a la "*Prensa de la tarde*", medio de difusión de un escándalo no especificado, resultan indicios claros de hábitos de recreo en los tripulantes ciertamente peligrosos. Sirve, por consiguiente, este párrafo que abre la novela como anuncio de futuras situaciones al abrigo de la "*invisible*" lanzadera. Continúan las breves precisiones de la escena

con sus actores: "*dos hombres fornidos, uno de mar y otro de tierra*" (ibid) dando "*tumbos*" (ibid) "*farfullando frases incoherentes*" (ibid) y opuesto a ellos: "*Al timón, en una pequeña cabina a popa, iba un hombrecillo acerado y pálido como de cartón batido*" (ibid). Obsérvese el uso de expresiones populares utilizadas, en perfecta adecuación con otras más cultas lejos de toda impostación o amaneramiento; rasgos lingüísticos constantes en esta novela y en otros relatos de Lino Novás y que dotan a su estilo de indudable y acertada naturalidad.¹⁴

Las oposiciones iniciales entre estos tres personajes se constituyen en preludio, asimismo, de actuaciones posteriores: los dos borrachos lo seguirán siendo y en las visitas al Barrio Chino los excesos con el alcohol los conducirán a acciones violentas; mientras que el hombrecillo del timón mantendrá siempre la calma: no solo cuidará del rumbo del yate, sino que será el protector y consejero de Jacinta. Sin transición, en el párrafo tercero, se presenta un hecho insólito: "*De repente, un breve estallido, sin eco paralizó la danza torpe de los borrachos*" (págs. 5-6) que deja inmóvil al "*hombrecillo gris*" y no por la semiinconsciencia del alcohol de los hombres borrachos, sino porque "*él sabía que pasaría a alguna hora, durante la noche*" (pág. 5). El hecho previsto es al que aludimos en el resumen: el asesinato del "*bulto negro*" enfocado por la luz de la luna, iluminación fantasmagórica como encuadre repetido y ampliado del suceso y de las reacciones de los personajes ante él:

"La figura blanca se había acercado y se erguía, como una aparición, sobre el negro cuerpo desmoronado, cuya cabeza derribada sobre la borda daba salida a buen golpe de sangre que se iba cuajando contra el costado del yate. La mujer blanca le observó un instante desde arriba, la pistola plateada todavía en la mano, inconsciente al parecer de la presencia de los dos hombres, que no comprendían lo ocurrido. El tercero continuaba al timón, fumando, la vista fija, de refilón, en el grupo silencioso, suspenso. Todavía en las fronteras de la embriaguez, los borrachos buscaban, sin hallarlo, algo que decir. La mujer se volvió de súbito hacia ellos. Su rostro pasó de lo invisible, por un baño lunar y quedó ensombrecido, llameantes los ojos frente a ellos" (pág. 7).

Reveladoras resultan, por una parte, la autoridad de la dueña del yate, señalada anteriormente, al ordenar el lanzamiento al agua del cadáver; por otra, la función paternal del "*hombrecillo gris*", atento al vacío existencial de Jacinta. La focalización cinematográfica de la voz narradora se complementa con la del narrador inseguro, al trazar, en sucinto esbozo, la *aparición* de la mujer:

"La mujer escuchaba, rígida, los ojos perdidos en el vacío. Era una mujer como de treinta y cinco años, el rostro marcado por un prematuro desgaste interior, los ojos, ahora lánguidos, de un verdor intenso; las manos largas de dedos secos, abiertas sobre el regazo" (pág. 8).

El segundo capítulo **Una compañía extraña** (págs.9-13) se divide en dos secuencias. La primera de ellas queda marcada por analepsis explicativa para completar el trazado de caracteres de los personajes

a bordo del Canzoneta. Predomina en ella la voz narrativa omnisciente que ordena la presentación de los personajes atendiendo al protagonismo desempeñado en la historia. La primera, por consiguiente es Jacinta, perfilada como rica heredera en búsqueda de emociones que llenen su vacío existencial. A lo citado en el resumen, hemos de añadir las alusiones a la procedencia de su fortuna así como a su situación de divorciada: *"Diez años antes, Jacinta Sanromán había heredado en su ciudad del Norte una cuantiosa fortuna. De ésta se llevó su parte Pedro Lombardo, cuando se divorciaron, pero quedaba todavía una millonada"* (pág. 9), que acentúan su desclasamiento.

Seguidamente son presentados sus dos fieles tripulantes, fidelidad mantenida, pese a los continuados cambios en el aspecto, nombre, nacionalidad del yate, y al variable número de acompañantes: *"a veces eran ocho; otras descendían hasta cuatro"* -pág. 10-). En su trazado son perceptibles rasgos de personajes de otros relatos de Lino Novás, recreados merced a sus propias experiencias. Así, el capitán

"Abaunza era un renegado de la marina mercante, un marino que había hecho contrabando en 1915, y sido despedido por su armador por vender carbón a los submarinos alemanes, a los cuales iba destinado en realidad -pero el armador sabía que a la altura que iba destinado, serían acorazados ingleses los que saquearían el velero, enviando luego el pago en libras al armador. De este modo, el capitán no cobraba su comisión, pues parecía que el carbón le había sido robado. Abaunza lo advirtió y operó por su cuenta, pero fue despedido por ello. Desde entonces rodó, borracho, por los puertos hasta que Jacinta lo recogió en Vigo. Desde entonces la servía, aunque apenas le sirviera más que su título" (pág. 10) concentra rasgos de las acciones de piratería a las que el autor alude en la carta de presentación.

También en la historia del *"hombrecillo gris"* con sus aventuras del contrabando de ron entre Cuba y Estados Unidos, su cargo como capataz de los cayos antillanos¹⁵, su estancia en Nueva York parece extraída de los datos aportados en la carta. Pero, además el trazado de este personaje se ofrece desde el punto de vista de las impresiones de un reportero vagabundo que bien puede ser asociado con experiencias del periodista Lino Novás, según las informaciones preliminares:

"En un reportaje firmado por un vagabundo que le acompañara en alguna de sus aventuras, se hablaba de este Vilardell como hombre de mala fama. Se le veía capitaneando barquitos de contrabando de ron de Cuba a los Estados Unidos, jefe de cuadrillas carboneras en islotes antillanos, en un burdel de la Bowery de Nueva York... Después se le perdía de vista. Jacinta había trabado relaciones con él en Palermo, cuando un grupo de descamisados la habían cebado a una leonera mientras Abaunza dormía a bordo. Vilardell surgió como destilado de una pared grasienta y espesa y la nube se desvaneció. El hombre pálido y certero quedó entonces frente a la mujer extraviada como un noray al cual amarrar la propia vida. Desde entonces la acompañaba. Los extravíos de Jacinta habían ido a más,

pero el hombrecillo al cual ella no le había dado nunca un beso de lujuria-permanecía impasible, recostado en las esquinas fumando, frío, vigilante. Jacinta le obedecía, pero él daba cierto margen a sus diversiones" (págs. 10-11).

Nótese la repetición en las dos historias particulares de estos personajes, conformadoras de sus actitudes; de las locuciones temporales "*Desde entonces*" indicadoras, de una parte, de la continuada fidelidad a su *salvadora*, por otra de la persistencia en sus actuaciones, en relación con Jacinta y con sus diversiones.

En cuanto a la historia y retrato del tercer tripulante, aunque en él se aplica el mismo tratamiento pasado-presente, se observan significativas diferencias, tanto por su reciente incorporación al grupo cuanto por su específico origen, su constitución física, formación e inquietudes políticas juveniles, abocadas a un vacío existencial compartido con Jacinta y contrarrestado por alcohol y actuaciones violentas:

"El tercer varón a bordo era más ajeno a las relaciones que unían al trío. Era un hombre musculoso, de anchas espaldas, ágil, nervioso a pesar de su corpulencia, de rostro rocoso y ojos de león. Era un hombre de tierra adentro, hijo de un fuerte propietario de tierras. Hasta los veinte años había sido un buen estudiante. Entonces se enroló como voluntario a Marruecos, y la guerra le conmovió hondamente. A continuación, pasó por universidades extranjeras, jugó al rugby, boxeó, estudió ciencias y formó en movimientos políticos. Pero nada le satisfacía, había perdido la fe en todo, y buscaba en la lucha un sustituto para su vacío interior. Jacinta le recogió en un tugurio de Marsella admirada de cómo peleaba. Se llamaba Rosendo de Rodea, y era algo terrífico. Bastaba con que, bebido, se viera rodeado de hampones para que se despertara en él una furia salvaje. Así que, cuando bebía, bajaba siempre a los callejones de mala fama, sin ningún arma encima, siempre dispuesto a pelear. De sus aventuras llevaba muchas marcas en la cabeza, pero casi siempre quedaba solo en el campo. Jacinta había estudiado a este hombre, naturalmente manso y afectuoso entre sus pocos amigos. Le conocía sus debilidades, y gustaba de jugar con él como una domadora inteligente con su fiera favorita. Sabía que su lado flaco eran las mujeres; era lo que le exaltaba y lo que, con la entrega, le amansaba y hacía de él un niño grande, dócil y torpe" (págs. 11-12).

Retrato e historias de estos tres personajes que determinan las funciones desempeñadas en el segundo experimento como reiterada confirmación de estos esbozos, presentados de una sola vez en una acabada definición de futuras actuaciones.

La segunda secuencia sirve de enlace con la segunda historia: "*Con esta extraña compañía en su lomo navegaba recta y suavemente el "Canzoneta" a la vista de Montjuich, una tarde apacible*" (pág. 12). Aire enigmático de Jacinta interpretado por Vilardell como "*diabolismos [...] hazañas que ella llamaba experimentos. "Me gusta poner las gentes a prueba, a ver qué pasa"* (ibid); la vida como juego peligroso reitera e incide en el anuncio de otro experimento similar al pasado. Se cierra la secuencia con la

presentación del último personaje del Canzoneta, un ciego cautivo que actúa como enigmático coro trágico, función repetida en la posterior historia:

"De repente, en esa calma lánguida, del vientre de la embarcación brotó una música triste, hecha de quejas largas, hondas, estiradas hasta lo infinito. Los cuatro rostros se volvieron simultáneamente, sorprendidos, hacia el punto de donde partía la música, a una silenciosa interrogación. Jacinta rompió aquel silencio con una carcajada:

- ¡Este es un milagro! Con lo que ha pasado a bordo, ese pobre ciego sin enterarse. ¿Se creará todavía en la bahía de Marsella?

Era un músico ciego que Jacinta había secuestrado en Cádiz hacía tiempo y que llevaba por mascota. Se habían olvidado de él" (pág. 13).

Ambientes barceloneses.

Reunimos en este apartado los cuatro capítulos siguientes pues el protagonismo de ellos recae en la recreación de ambientes claves para el desarrollo del "experimento". Se trata, como apuntamos, de dos escenarios: el Barrio Chino y la casa de Madame Catalina representativos de dos formas de vida antagónicas: la marginal y la burguesa. Es en el primer espacio, lugar propicio a todo tipo de escándalo, en donde se sitúa a nuevos personajes y en el las protagonistas burguesas, serán atrapadas entre el marasmo fatídico que lo signa.

El capítulo tercero, **La danza del mal de amores** (págs. 13-24) se sitúa exclusivamente en el Barrio Chino, presentado, como decíamos, en toda su real crudeza: condiciones insanas de sus locales, baja calidad de las bebidas dispensadas en las tabernas, desagradable y enfermizo aspecto de hombres y mujeres y un fluir continuo de alcohol y trasiego de masivos grupos de seres, en general, innominados. Se abre el capítulo con la presentación de un nuevo personaje y, a través de él se proyecta una crítica a las supuestas novelas documentales (realistas) cuya objetividad resulta ser engañosa por superficial, por quedarse sólo en los hechos:

"Aldo Saabriga había sido en otro tiempo autor de reportajes y novelitas documentales. Su especialidad eran los vagabundos y gente de mal vivir. La profesión le había tratado mal, sin embargo -o eran sus personajes los que le trataban mal. No estaban nunca conformes con lo que se decía de ellos; su realismo les parecía fulso; el periodista no podía saber nunca la íntima verdad y tenía que hacer conjeturas: este era el peligro, el partir de los hechos para quedarse en ellos: los vagos y maleantes preferían que se partiera de las ideas o de los sentimientos. Saabriga se dio cuenta y un día desapareció de las tabernas del Barrio Chino, sin que se le viera por mucho tiempo. Al verle aparecer ahora, el dependiente sonrió irónicamente hacia uno de los grupos de descamisados que se apretaban en torno a las mesas.

Saabriga pidió coñac corriente. Era un hombre delgado, mediocre, de grandes y expresivos ojos color de miel, y llevaba ahora una gabardina nueva y elegante. Al verle entrar, un rumor emocionado cundió por el estrecho y oscuro local de la tasca. Un amasijo de vagos, desocupados, prostitutas se agrupaban en las mesas de madera " (págs. 13-14).

Magistral ubicación del personaje y del ambiente para los que se seleccionan tan sólo rasgos pertinentes, merced a los cuales se pone en práctica otra concepción distinta de narrar: ausencia de prolongados discursos psicológicos, que expliquen comportamientos, o de prolijos detalles descriptivos; atención, por contra, a unos cuantos rasgos significativos para configurar la escena en la que se mueve el personaje. Obsérvese en este sentido la concentración expresiva de la última oración, ampliamente sugeridora del público habitual en las tabernas del barrio, destacado por el término coloquial "*amasijo*", especialmente connotado de significado impersonal y degradatorio. La impronta del ambiente marginal en sus actores queda pues marcada desde el inicio y los acontecimientos sucesivos no vendrán sino a confirmarla y acrecentarla. Así, de entre "*la masa amorfa y renegrida*" (pág. 14), queda individualizado un personaje, Cilindro, (apodo que se corresponde con su aspecto de "*hombrecillo redondo, de piernas arqueadas y rostro colorado*") pues será el acompañante del reportero por el barrio, mientras que la recreación mórbida del ambiente quedará asociada a la oscuridad, a las condiciones insalubres, a la muerte, reiteradamente aludida, ambiente descrito con breves y significativas pinceladas:

"El local despedía un olor acre y penetrante. Una luz en el dintel de la puerta y otra en la pared de fondo bastaban para alumbrar aquella especie de cajón de muertos vivos, la taberna más negra y pobre del barrio" (ibid).

Ambiente eminentemente popular, determinante, asimismo, de diálogos naturales, fragmentarios, con expresiones jergales y comparaciones hiperbólicas. Sirva como muestra el mantenido entre Cilindro y el reportero de sucesos:

"-Qué, ¿vienes a buscar dinamita?

- No.

- Lástima. Tengo más de cuatro historias que contarte. ¿Ya no escribes acerca del elemento?

- No.

-¡Ah! me doy cuenta -dijo el vagabundo, reparando en el traje del periodista- Has ascendido, ¿Te has hecho acaso, político? Buena idea. Es lo que da. Pero, oye, hermano -añadió con voz dulce- no parece muy satisfecho. Estás blanco como el papel. Pareces en verdad sacado de la sepultura" (pág. 15).

Naturalidad, en efecto, basada en el precepto narrativo desvelado por Lino Novás en la carta: la necesidad de conocer la realidad para recrearla en la ficción (la observamos en las historias de Abaunza y Vilardell) se confirma ahora a través de este reportero de sucesos, con idéntica dedicación a la de su

демиurgo para **Mundo Gráfico** y con experiencia, por tanto, en los ambientes, los personajes y los registros idiomáticos utilizados para dar verosimilitud a estas escenas de lumpen urbano. Adecuación idiomática al decoro social de los personajes que implica a su vez, el uso de un registro más elaborado en aquellos que pertenecen a las clases media o alta según pudo comprobarse en las intervenciones que hemos transcrito de la Baronesa o, de forma aún más clara, por su cercanía textual, en el discurso de Saabriga ante el auditorio de vagabundos y prostitutas a quienes invita y eleva, en su borrachera, a la categoría de héroes bondadosos:

"- Ea, bebed. Esta vez paga Saabriga. Vosotros sois mi gente. La única gente decente con que he tropezado. Sin complicaciones. Gente buena. Sabe lo que quiere. Almas simples que saben lo que quieren, como aquí la Mae. ¿Sabe alguno qué es lo que quiere Casilda Fernanda? ¿Saben ustedes quién es esta chica? No. Ni yo tampoco. Lástima. Es la única nota musical que no le he encontrado aún sentido. Porque todo en la vida ha de tener un sentido. ¿No? Un fin y un deseo sobre todas las cosas, un rumbo cierto. ¿Qué dices tú, Cilindro?" (pág. 16)

A estas páginas de presentación del nuevo escenario con sus personajes característicos, sigue la incorporación de otros ya conocidos por los lectores: la Baronesa y sus acompañantes. Su presencia en el barrio despierta la curiosidad del reportero y merced a su seguimiento se completa -a través de lo observado tanto por él como por una masa variopinta de curiosos-la descripción del ambiente del barrio marginal barcelonés. Tratamiento narrativo éste que elude la monocorde voz del narrador omnisciente a la que se superponen estas otras voces. Así, es la observación de los espectadores de la taberna la que transmite con breves rasgos la presencia de una pareja de borrachos "*bien vestidos*" (ibid); detrás de ellos "*un hombrecillo seco impecablemente vestido*" (ibid) y un tercer hombre "*que los presentes reconocieron enseguida como hombre de mar*" (pág. 17); rasgos que permiten también a los lectores identificar claramente a estos cuatro personajes por su precedente aparición en los dos capítulos primeros de la novela. Y es el recorrido por las calles (una de ellas citada por su nombre específico) el pretexto narrativo para ampliar detalles sobre la vida y costumbres del barrio. Los forasteros doblan "*por la calle del Cid, observados desde ambas aceras por las mujeres de zapatillas rojas, que fumaban recostadas en la pared*" (Ibid) escena de prostitución callejera a la que sigue la de locales selectos, a donde acuden las familias respetables, curiosamente observadas por una masa informe:

"En la siguiente bocacalle se aglomeraba un gentío abigarrado, detenido allí a contemplar el paso de las familias respetables que venían a los cabarets del barrio. Un potente "Hispano" se detuvo a la entrada del cabaret más famoso y un señor de gabán negro y hongo descendió a la acera, seguido de una señora gorda, cargada de collares y pulseras. El gentío se había apretado en derredor del coche y seguía ávidamente todos los movimientos de la pareja respetable; borrachos, obreros vestido de mahón, tipos mal encarados, viejas desdentadas y deformes, jóvenes afeminados con gabanes de colores subidos y pañuelos rojos al cuello, guapos, de porte jaquetón... Toda una

humanidad ociosa, de desperdicios, mezclada con curiosos..." (Ibid).

A partir de este momento la descripción de las peculiaridades de este tipo de locales u otros semejantes a los que sólo tienen acceso gentes bien vestidas, es transmitida a través de las "hazañas" protagonizadas en ellos por Jacinta y Rodea; controlados, a distancia, por el hombrecillo gris y observados y seguidos por el periodista, acompañado de Cilindro, quien previamente se encarga de revelar a Saabriga la identidad y costumbres de la pareja con el consiguiente reavivar de su curiosidad periodística:

"- Anda- dijo Cilindro.- Ahí tienes un asunto. Es la Baronesa. Estuvo aquí el año pasado. Es una ricachona extraña, la propietaria del "Canzoneta", que entró hace dos días en el puerto. La Melones tiene razón; habrá jaleo.

La curiosidad asaltó al periodista. Los vapores del alcohol parecieron disiparse momentáneamente.

-Ven- continuó Cilindro.- Está en casa la Juana. Algo va a pasar. Pero-añadió, mirando al interior de la taberna- ese tipo no venía antes con ella. Tiene mala cara" (pág. 18).

Las primeras excentricidades se siguen localizando en tabernas o en la calle. Así la primera de las "hazañas" se ubica "en casa la Juana" donde el hombre musculoso compra una perra tiñosa por tres duros, mientras la Baronesa sirve coñac "en grandes vasos a las prostitutas arrimadas a la pared" (pág. 19). Continúan su marcha zigzagueante de borrachos con rotura de una botella de coñac en la puerta de un "dancing" (pág. 19) y con provocativo baile de la mujer "en medio de la turba que los seguía [...] -¿Os gustan mis pantorrillas? -decía;- las tengo aseguradas en un millón de pesetas. Y seguía bailando, riendo y cantando: - Soy la Reina del Barrio Chino..." (pág. 19).

Los reencuentra Saabriga bajando de un burdel, acalorados: había habido golpes. A continuación aparecen rodeados de numeroso grupo que observa cómo la pareja prende fuego a la perra que escapa "aullando, envuelta en llamas como un cohete encendido [...] La baronesa batía palmas" (pág. 20). Nueva pérdida y reencuentro a la salida del As de Oros situado "en unas de las calles superiores del barrio. Era una invención original" (pág. 21). Consiste tal invención, de ahí su nombre, en un juego de cartas dirigido por "una mujer voluminosa, de senos enormes, coronada por una melena roja" (ibid) y "una especie de "croupier" extrañamente uniformado de blanco" (ibid). Alineadas "contra la pared; aguardaba una larga fila de mujeres desnudas, de todos los tintes y tamaños. Al otro formaban línea los jugadores de mujeres, los clientes". (Ibid); aquel que tuviese la carta coincidente con la de la patrona elegiría a la mujer de su gusto. Allí estaba la excéntrica pareja y, como es habitual, reaparece "seguida de una docena de hombres que reían, aplaudían y silbaban (sic)" (pág. 22). El motivo de tal alboroto es relatado por testigos del suceso y aclarado por el narrador:

"comentaban con estrépito la hazaña: La Baronesa se había sacado una pupila, y la había cedido a un desharrapado que la dueña había querido sacar de la sala por no llevar zapatos, sino alpargatas. Un instante después, bajada Cilindro, amurriado. La carta que le cediera la Baronesa

no le había servido de nada. Mala suerte. La pupila le rechazó y el guarda le echó a la calle" (pág. 22).

Hazaña insólita que permite el apunte sobre los estrictos códigos sociales en estos lugares tan permisivos en otros aspectos.

Continúa el seguimiento del periodista con la entrada a un *Cabaret de la calle del Cid*" (ibid), el reclamo del local lo constituye *"la "paliza apache" realizada por dos afeminados, y el imitador de estrellas, otro afeminado"* (págs. 22-23). Dentro del local, Saabriga solicita sentarse en la mesa de la pareja; negativa violenta de Rosendo, acompañada de golpe de sillas. La estancia en él finaliza tras otra hazaña del joven: arranca el *"taparrabos"* (pág. 23) al imitador de estrellas. Escándalo consiguiente, huida y amenazas e insultos a distancia de, tan sólo, *"media docena de mujeres y hombres"* (Ibid). El descenso numérico de los espectadores de la pareja coincide con la pérdida de interés del periodista *"Saabriga no les siguió esta vez. Su curiosidad se había evaporado"* (Ibid). Queda sustituido el seguimiento febril por el melancólico recrearse en *"su mal interior, que buscaba curar románticamente -encontrándolo- con alcohol barato, braceando por el barrio como para no ahogarse, zanjeando de tasca en tasca, pregonando su dolencia"* (pág. 24). Comunicación de sentimientos de un borracho, voceada a todo el que esté dispuesto a la confidencia, como enlace con el capítulo siguiente en el que se produce **Cambio de papeles**.

Por otra parte, la pérdida del interés del periodista determina el cierre de un capítulo eminentemente realista, focalizado desde la perspectiva de un autor de novelas documentales (atrapado por las excentricidades de la pareja de forasteros) como medio de transmisión de tipos y lugares asociados a lo más instintivo del hombre. El lujo de detalles mórbidos en el amplio abanico de perversidades contempladas y no contrarrestadas, en ningún momento, por discursos morales, ajenos a la voz de un narrador prácticamente invisible, sin duda, habrían de resultar poco edificantes e incluso escandalosos para los lectores de **La Novela de Una Hora**.

El capítulo cuarto **Cambio de papeles** (págs. 24-27), de breve extensión retoma un espacio del Barrio Chino: *"una tasca vieja y renegrida, habitada por dos o tres mujeres desfiguradas"* (pág. 24) y un tiempo distinto: la noche siguiente, aunque por influjo del ambiente, aparece el mismo: *"en este barrio todos los sentidos daban, una u otra noche, a los mismos lugares. La siguiente todavía estaba Saabriga en el distrito. Parecía que no hubiese pasado una hora, que la borrachera fuera la misma"* (ibid). Tiempo y espacios repetidos, retenidos (no precisamente con intencionalidad lírica) en donde siguen sirviendo los taberneros *"coñac matarratas"* (ibid) y donde las mujeres se acercan para consuelo de solitarios a cambio de una copa. En este contexto se produce el diálogo entre Saabriga y una prostituta a quien confía su *"su mal interior"* en un discurso incoherente, propio de borracho, pero revelador de acontecimientos futuros:

"- ¿Y quién eres tú- dijo Saabriga.- ¿Tú, que tanto me quieres?"

- Yo soy la que te quiere a ti, guapo. ¿Pagas algo?- dijo ella.

- Bebe. Tú eres Catalina de Rusia. No lo puedes negar. Te conozco de antiguo, de cuando yo era rey del Congo. Tú eres madame Catalina. Bebe. Pero, vamos a ver, si tú eres madame Catalina, por fuerza has de ser la madre de Casilda Fernanda. ¿Por qué fuerza? No hay relación. Madame Catalina y Casilda Fernanda no deberían ser madre e hija, y si la madre quería serlo, traerla al Barrio Chino. La hija debería irse conmigo adonde yo la llevara. Pero si madame Catalina amamantó a la hija a sus pechos, por fuerza la hija ha de tener mala hiel" (Ibid).

Más tarde, en efecto, se hacen realidad estos delirios: Casilda Fernanda será llevada al Barrio Chino y demostrará su "mala hiel" al convertirse, fatalmente, en demente asesina.

El discurso desconexo queda interrumpido por la llegada al tugurio de Julia y Rosendo, "la pareja de la noche anterior" (pág. 25); momento en el que se produce el cambio de papeles aludido en el título: el observador del capítulo anterior (Saabriga) pasa a ser observado debido a su inusual comportamiento: "aún se emborrachaba por contrariedades amorosas. Un hombre así era un hallazgo. Podía ser un sujeto interesante, un héroe" (pág. 26). Transcripción del pensamiento e intenciones de Jacinta que lo habrá de convertir en "un conejillo de Indias" (Ibid) del nuevo experimento. El persistente y monocorde discurso del borracho, servirá como anuncio, de nuevo, de un final teñido de luto: "Saabriga seguía machacando:- Pues sí, señor. Casilda Fernanda es Casilda Fernanda. Y su madre es madame Catalina. ¿Dice usted que la conoce? Es una profesora de belleza y de magia negra. Tiene la magia de teñirle a uno el alma de negro. ¿Saben ustedes de qué color tiene el alma Casilda Fernanda? (Ibid). Palabras llenas de augurios fatídicos que preparan la recreación del otro ambiente barcelonés, el de la burguesía, signado por el anquilosamiento que Jacinta advierte en madame Catalina. "-Yo, soy amiga de madame Catalina. Madame Catalina es el dique del tiempo. El tiempo se detiene en los diques que le pone madame Catalina. Bebamos a su salud" (pág. 25).

Queda dividido el quinto capítulo, **Casilda Fernanda** (págs. 27-35, ilustración en la 33) en dos secuencias. La primera, la más extensa, se ubica en el salón de belleza y salita de la casa de Madame Catalina. Contrasta lo apacible de este escenario con el continuado trasiego del Barrio Chino; opuestas son también las normas que rigen la relación interpersonal: de los diálogos directos, naturales o incoherentes pasamos a otros sometidos a reglas de cortesía, encubridoras de lo que realmente se piensa o se siente; la hipocresía, pues, como norma de conducta. Se abre el capítulo con descripción impresionista del ambiente del salón de belleza: "luz amarillenta" (pág. 27) "aparatos de metal bruñido", (ibid) "Media docena de jovencitas uniformadas de blanco" (ibid) con movimientos precisos y diligentes y, en él, Jacinta Sanromán, recibida por Madame Catalina: "radiante, con su sonrisa comercial en los labios, las manos abiertas y tendidas y el rostro ladeado para besar afectuosamente a la más reciente y la mejor de su clientes" (ibid).

Siguen al hipócrita recibimiento, las intervenciones en tono laudatorio sobre el servicio prestado por las chicas "Ellas son las realizadoras del sueño de Fausto" (pág. 28), resume Jacinta como muestra de su

satisfacción y consideraciones sobre la juventud de la Baronesa, como preludio al breve retrato comparativo de las dos mujeres cuya semejanza anticipa la confusión entre ellas en el último capítulo, con trágicas repercusiones para Madame Catalina:

"Pasaron a una linda salita reservada. Una criada les sirvió el té. Las dos mujeres se sentaron frente a frente, con una pequeña mesa japonesa en el medio, esforzándose cada una en poner su más radiante expresión de contento. Las dos tenían cierta semejanza; ambas eran un tanto angulosas, de facciones duras y rostro comido interiormente por una polilla que se había adelantado a la edad. Jacinta era, sin embargo, visiblemente más joven y hermosa, y sus terribles ojos verdes le daban una distinción y dominio instantáneos" (pág. 28).

Obsérvese la técnica descriptiva minimalista usada para ambientar la escena: linda salita, mesa japonesa, criada, té; rasgos justos y pertinentes para evocar un espacio burgués de los años treinta con aire cosmopolita. El esfuerzo común de mostrar "*contento*" incide, asimismo, en la hipocresía de las relaciones sociales. Continúa el diálogo entre las dos mujeres atendiendo a temas, en apariencia, banales: ascendencia aristocrática del marido de Madame, clase social en extinción. Apariencia de banalidad transcendida por el doble sentido que la Baronesa aporta en sus intervenciones. Así, ante la cortés y nostálgica frase de Madame Catalina sobre su satisfacción por hablar con la representante de "*una clase de gentes desaparecidas, por desgracia...*" (ibid), Jacinta responde:

"- Algo así como esa especie de dragones que solo quedan en Australia- ironizó Jacinta-. A veces le divierte a uno hacer de dragón. Como usted sabe, según la leyenda, los dragones mitológicos asomaban temporalmente a las ciudades y exigían el tributo de una virgen..." (Ibid).

Identificación con el animal mitológico que anticipa un acontecimiento posterior: virgen como tributo exigido será Casilda Fernanda. Análogo contraste entre ingenuidad sentido oculto, tras las palabras pronunciadas, se observa en una de las escasas referencias cronológicas que permiten situar los acontecimientos del relato:

"- Mi marido- dijo madame Catalina- también era noble. Pero como era francés y la Revolución abolió allí los títulos de nobleza..."

- Ya - dijo Jacinta- Como ahora en España. Aquí siempre vamos a la zaga. Menos mal que el mío era húngaro. Lo que siento es que no ha dejado heredero. Usted, en cambio, tienen una hija que es un astro de inteligencia" (págs. 28-29).

Elogio dirigido hacia el punto de interés de Jacinta, conseguir la confianza de la madre de la joven, que pasa a ser el tema de la conversación. El retrato de sus habilidades, formación y carácter corre a cargo de Madame Catalina: estudios en Columbia y Oxford; predilección por la música clásica, en especial Bach; conocimientos de literatura y arte; carácter alegre y deportivo, el propio de las universidades y chicas americanas; de natural bondadoso y "*acaso demasiado sensible*"(pág. 29) rasgos que explican, según la

madre, la perniciosa relación con el crítico musical: "*tropezó con ese... perdón... no sé cómo calificarlo... y su alma se cubrió de tristeza*" (ibid). Novedoso retrato de la protagonista sumamente bien alejado de la imagen de las españolas en esta época, lo que indica una *experiencia*, por parte del autor, recogida en la observación de mujeres de otras latitudes. Distorsión en el retrato de la mujer española justificado narrativamente por el origen francés de la familia (toque de distinción subrayado en el madame añadido al nombre y asociado al buen gusto del país vecino, utilizado como eficaz reclamo por la "*profesora de belleza*") por la dedicación materna a unas actividades con frecuencia encubridoras de aventuras galantes llevadas con suma discreción poco adecuadas a la educación de jovencitas y finalmente, porque la formación universitaria y deportiva de Casilda en el extranjero propiciará la fluida comunicación en el yate con el joven acompañante de Jacinta, igualmente educado en universidades extranjeras.

La conversación queda interrumpida por la "*súbita aparición de Casilda*" (pág. 30) cordial y cariñosamente acogida por la Baronesa para favorecer las confidencias de la joven: el otro "*Conejillo de Indias*" imprescindible para el experimento proyectado. Muestra Jacinta su deseo de que los acompañe en sus fiestas y diversiones; propuesta que convierte la escena en resumen de actividades peligrosas y miradas prospectivas que sirven a la prosopografía de la nueva víctima:

"Quisiera invitarla a una de nuestras fiestas, a bordo y en tierra. Somos una pandilla divertida. Nos encanta irnos de barrios bajos y "epatar" a la gente. Puro juego. Vamos, generalmente, el capitán, el hombrecillo pálido que vino ayer a buscarme aquí, el estudiante fracasado y yo. ¿Qué le parece la idea?.

- Excelente-dijo Casilda- Gee, that's swell! Mi amiga sólo permanecerá aquí esta noche; mañana estoy a su disposición.

Madame Catalina expresó su agrado con la más grande de sus sonrisas. Casilda la miró y se levantó nerviosamente. Jacinta la miró, examinó detenidamente su cuerpo delgado y huesudo, su seno casi raso, la insinuación varonil de su perfil" (pág. 31).

Tras estas informaciones (poco tranquilizadoras para una madre) Madame Catalina, como moderna Alisa deja a su hija a merced del celestinaje de la Baronesa; ingenuidad agravada por sus últimas consideraciones aprovechando la breve ausencia de la hija que había salido a buscar un disco de su músico preferido: "*Ella la admira a usted y la respeta. Estoy segura de que seguirá sus consejos. Las dejo solas. Espero su nueva visita*" (pág. 32). La escena a dúo aumenta el clímax anterior por cuanto Jacinta adopta unos gestos sumamente sospechosos: "*le tendió la mano y la atrajo de nuevo a su lado, como un amante*" (Ibid) o "*La Baronesa la apretó contra sí acariciándola suavemente. Era un experimento un sondeo a la naturaleza de la joven*" (Ibid). De la conversación mantenida solo se transcriben aquellos aspectos significativos para acontecimientos posteriores: el desinterés de la joven por el crítico musical y la proposición de Jacinta de que se enamore de su joven compañero y la secunde en sus viajes, precedidos de

cena y visita al Barrio Chino. Queda la joven emplazada para las ocho del día siguiente en el yate, mientras en el crepúsculo " *segula rodando Bach, ascendiendo en espirales que se agudizaban hacia el infinito*" (ibid).

Viene subrayada esta página de intimidades y música por la única ilustración de la novela poco acorde con el ambiente burgués presentado, al igual que su pie: "*El lugar estaba animado; no había mesas... (pág. 22)*" (pág. 33); texto rememorativo alusivo al ambiente del cabaret de la calle del Cid. El dibujo, sin embargo, se corresponde con una escena de cuatro hombres, vestidos con escasa elegancia; sobre el hombro del que aparece de frente, con boina y camiseta a rayas, reposa una cabeza de mujer con aspecto de prostituta. Difícilmente en ellos puede reconocerse a la pareja de borrachos distinguidos, de indumentaria elegante, que escandalizaran a los clientes del *Cambrinus*.

La segunda secuencia de este quinto capítulo es breve. Recoge la paciente espera del "*hombrecillo pálido*" (pág. 34), conduciendo con una mano "*un gracioso cochecito nuevo, de los de "guíelo usted"*" (ibid); en la otra mano un largo cigarrillo apagado. El protector de Jacinta la informa del encarcelamiento de Rosendo y de su preocupación por la violencia del joven: "*Las fieras hambrientas rompen las jaulas. ¿Desde cuándo lo tienes a régimen?*" (ibid). Eufemismo que alude por vez primera a las íntimas relaciones entre Jacinta y Rosendo. Se cierra la secuencia y el capítulo con reiterado discurso de la Baronesa al "*hombre de palo*" sobre su angustia vital y la necesidad de llenar el vacío experimentando con la vida, jugando con la de Casilda:

"- *Hoy la he visto y la he estudiado, hoy creo en Dios. Romántico, ¿no? Qué monótonos son los poetas. Si el mérito estuviera aún en escribir, yo podría hacer el mejor de los poemas, la más excitante de las novelas*" (pág. 35).

Variante sobre la rima becqueriana como intertexto dirigido a la crítica sobre la escasa actualidad de poemas o novelas románticos, opuestas al excitante relato que el lector tiene en sus manos.

Retoma el capítulo sexto parte del título del cuarto *la danza*, trasmutada ahora en *De la tentación* (págs. 35-47 35); mientras desde el "*vientre de la embarcación, brotaban largas y tristes notas del ciego secuestrado*" (Ibid). Durante la cena: abundantes botellas "*compuestas y corchadas por ella misma*" (pág. 36); Vilardell se da cuenta de la maniobra "*continuaba vigilante, pero no se oponía a nada. Jacinta podía servir a la pareja todas las bebidas drogadas que quisiera*" (Ibid); Abaunza relataba la pelea de días anteriores; Rodea inicia el proceso de seducción; "*ella cedía como un junco*" (ibid) Animada escena en la que el narrador se inmiscuye para recordar un precepto narrativo apuntado por Lino Novás en la carta de presentación sobre el necesario conocimiento de la realidad para producir la ficción pero proyectado ahora en las puestas en escena de una de sus criaturas: "*Este ambiente no era ficticio. Jacinta gustaba de añadir a la comedia de su vida algún cuadro al natural. Estos cuadros solían animarse y terminar en bacanales o en incursiones descabelladas a los bajos fondos*" (ibid). Entramado de interrelaciones de signo

metanarrativo de efecto, a su vez, recurrente con la hipotética escritura de *"la más excitante de las novelas"* (pág. 35) aludida por la Baronesa en el anterior capítulo y que habrá de continuar, ciertamente, en una segunda incursión a *"los bajos fondos"* (pág. 36). Aún la trágica visita va precedida de diálogo [entre Jacinta y su vigilante] en donde se retoman temas y situaciones precedentes: el tributo de la virgen al dragón mitológico (Jacinta) así como su papel de Celestina en el suceso.

Conozco a las vírgenes [...] fíjate como tiembla de emoción [...] el caso es interesante.

Vilardell la rechazó con disgusto: - *Me fastidia un poco este celestinaje*" (ibid). Finaliza la cena con el programa de la anfitriona de *"hacer un sondeo por esos antros y ver esos astros"* (pág. 38); el capitán Abaunza permanecerá en el yate por orden de Jacinta.

En esta segunda visita al Barrio Chino se reiteran elementos configuradores del ambiente que utilizados en los capítulos tercero y cuarto: tabernas y nutridos grupos de personas expectantes que se desplazan ante actuaciones escandalosas; nueva *"hazaña"* de Jacinta: visita a un burdel haciéndose pasar por prostituta; altercados producidos por Saabriga y sus delirios de alcohol; y como novedad la incorporación al Barrio Chino de un personaje presentado en el anterior capítulo, Casilda. El patente contraste entre este espacio de bajos fondos y el de la Barcelona burguesa es transmitido por la ingenua joven: *"No parece que uno no esté en Barcelona"* (pág. 39). Al asombro ingenuo se añade su petición de ser protegida de la violencia observada en el *"paraíso prohibido"* (ibid). Rodea su acompañante, la tranquiliza y se compromete a protegerla. Deseo y compromiso que establecen correlación antitética con los próximos acontecimientos, al convertirse ambos en agentes de la tragedia. Apuntes rápidos, en fin, que permiten la cohesión narrativa con anteriores capítulos por tratarse de un mismo espacio e igualmente contrapuesto al medio burgués del capítulo quinto. El móvil de los acontecimientos desarrollados en este capítulo sexto se centra en el conflicto creado en el encuentro (obviamente signado por la violencia) entre dos parejas: Casilda y Rodea; Saabriga y Cilindro, y sus fatales consecuencias. Tiene como escenario *"un cabaret de mala muerte"*¹⁶ del que sale sofocada la joven pareja, recogida en taxi por los que han pasado a funcionar como sus vigilantes: la Baronesa y Cosme Vilardell. La violencia de la pelea había acabado con ojo hinchado de Aldo Saabriga y con la presencia de *"la pareja de Asalto, solicitada por un mozo de la casa"* (pág. 41) y con sentimientos contradictorios en la joven, transmitidos por el narrador en casi fluir de conciencia:

"Casilda temblaba aún, pero se reanimó; sus sentimientos eran confusos; el hombre que se había pegado con Rodea era Aldo Saabriga: tanto mejor. Todo había terminado de una vez y no había que vacilar. La cuerda tensa se había roto de un tirón: que rompiera era lo que ella había venido deseando, pero no se atrevía a cortarla. Y he aquí que lo había hecho el azar. Se sentía liberada por aquel lado,. Pero al mismo tiempo experimentaba una especie de rabia contra sí misma por el daño que le había causado al joven. Todo en un estado de euforia provocado por la droga" (págs. 41-42).

Con el propósito de escapar de sus perseguidores los ocupantes de taxi buscan refugio en una taberna, donde la generosa Jacinta invita a ron a los parroquianos: *"dos hombres mal encarados que hablaban en voz baja"* (pág. 42) y una somnolienta *"mujer gorda de nariz aplastada"*. Ante el rechazo y mirada rencorosa de los hombres, la intervención de la Baronesa transmite otra referencia temporal relativa del ambiente de agitación anarquista en la Barcelona de principios de siglo: *"- ¡Qué tipos más raros! - exclamó ella.- Seguramente estarán tramando la revolución anarquista, la destrucción del orden social. ¡Sea! ¡A la salud del anarquismo!"* (ibid).

La tranquilidad del refugio queda pronto alterada por un "humor irritado" (ibid) que les advierte de un "gentío" (ibid) en busca de venganza, acompañado de guardias que persiguen a los fugitivos. El generoso donativo de Vilardell al tabernero, ayuda en su huida a la pareja, previamente advertida por su vigilante *"- Buscad por ahí un hotel. Es el lugar más seguro"* (ibid). En cuanto al motivo del tumulto, como en anteriores ocasiones, será desvelado por un personaje, uno de los guardias, y aclarado por el narrador:

"- ¿Qué han hecho?- gruñó uno de los guardias.

- Hay un hombre en la casa de socorro con conmoción cerebral.

Aquel hombre no era Saabriga. Era Cilindro. Cilindro había peleado al lado de su amigo, y le había tocado la peor parte, por pelear menos decididamente" (pág. 43).

Sigue a la huida de la joven pareja a la búsqueda emprendida por perseguidores y protectores, verdaderamente complicada porque el refugio buscado, un hotel, es lugar seguro tanto por la cantidad *"suman por lo menos un millón"* (pág. 45) cuanto porque *"en todos te dirían que allí no ha entrado una pareja de tales señas"* (ibid). Consideraciones éstas, en boca del razonador e impasible Vilardell, para convencer a Jacinta en el cese de la imposible búsqueda y contestadas por la baronesa con sus discursos entre agónicos, diabólicos y blasfemos anunciadores del presentido final trágico y ubicados en un nuevo local tan triste y descarnado como los anteriores. De ellos hemos elegido los fragmentos más significativos:

"murmuró con un inmenso y secreto placer en la voz:

- Verdaderamente, Dios ayuda a sus criaturas, y tú eres, sin saberlo, instrumento de Su voluntad... o de la mía. ¿Les has dicho que buscaran un hotel? Pues has obedecido mi pensamiento. ¿Cuándo te convencerás de que tengo un poder superior de pensamiento?

Y rió con aire maligno. Se habían detenido en un café sombrío, atestado de gentes tristes que reían y hablaban en voz alta. Media docena de mujeres de rostro apergaminado, moteado de rojo, fumaban y refan con sus bocas negras entre una humanidad de obreros caídos y ociosos nocturnos [...]

- ¿Tú ves cómo no eres tan inteligente como crees? A ti te parece que nada extraordinario puede pasar. Sin embargo, yo tengo mis dudas. ¿Cómo reaccionará ella? Eso es lo que me pregunto"

(pág. 45).

La respuesta a la reacción de "ella", según la técnica reiterativa que hemos observado, no se demora e, igualmente, será pública al haber sido observada por abundantes espectadores:

"Casi inmediatamente, un ruido tumultuoso, mezclado de gritos y voces de auxilio, se levantó del fondo de la calle. Los verdes ojos de Jacinta se reanimaron de súbito con una llama misteriosa" (pág. 46).

El experimento ha finalizado: los gritos provienen del último piso de un hotel donde el "gentío" (ibid) se aglomera, llegan "los guardias" (ibid) y "un coche ambulancia" (ibid). Jacinta conoce el suceso, también Vilardell quien "Pensó en que la ciencia podía comprobar la existencia de una droga por medio..." (ibid). Conocimiento que los determina a huir del lugar en un taxi, previa orden a un mozo de que llame a Madame Catalina hasta que conteste y le comunique "que en el hotel Las Dos Sombras le ha ocurrido un accidente a su hija" (pág. 47). El lector no será informado de los hechos hasta el siguiente capítulo; éste se cierra con la suelta de "amarras con cuchillo de cocina" y con la persecución del yate fugitivo: " Media hora después, una lancha de motor requisada por la policía marítima salía en persecución del yate fugitivo" (Ibid).

Desenlace del Experimento.

El "accidente" con que se cerrara el anterior capítulo queda relatado en éste séptimo, El experimento (págs. 47-58). Los detalles del mismo, con comentarios y antecedentes ambientales, corren a cargo de una paranarrador: el "valet de chambre", como testigo directo de los hechos. Focalización de la voz narrativa que crea un ambiente mágico-truculento por tratarse de un hecho insólito que atemoriza a un personaje habitual observador de escenas, en principio análogas, a las que por su larga experiencia ha tenido acceso. Todo el capítulo queda ocupado por su declaración-discurso (no se especifica si se trata de declaración a los guardias o discurso aclaratorio a los espectadores) en ningún momento interrumpido. Cesión absoluta, por tanto, de la voz narrativa a un personaje, ni siquiera protagonista del relato, que funciona como determinante de verosimilitud en una historia más truculenta y fantástica (aunque no carente de soportes reales) que la planeada por el demiurgo: Jacinta Sanromán y que en la voz omnisciente hubiese, sin duda, perdido rasgos de credibilidad o decoro; o focalizada desde la perspectiva de varios personajes hubiese favorecido la dispersión. Sirve a su vez este monólogo, como resumen-recuerdo de las costumbres del Barrio Chino, de las normas que rigen en sus *hoteles* y del comportamiento de las jóvenes burguesas que acuden a ellos, presentadas en otro tipo de locales en anteriores capítulos. El inicio del capítulo recoge todos estos aspectos, como disculpa por haber admitido a dos desconocidos:

"- No -dijo el valet de chambre- no les conocía. Ni a él ni a ella les había visto nunca por aquí. Pero esto no importa. Aquí se abre la puerta al que llega, y lo que pasa dentro de las habitaciones

no es cuenta nuestra. Nunca había pasado nada. La gente llega, paga, está y se marcha tranquilamente. Casi siempre es gente del barrio, caras conocidas. Estos no. Y ella no me pareció tampoco mujer de la vida. Pero aquí vienen también a veces algunas que no lo son. Eso no es cuenta nuestra. Esta parecía muy agitada, y él también. Al principio me dieron miedo sus ojos. Luego dejé de mirarle a los ojos. Creí que venían bebidos, como así parece que era. Cuando no son de la vida, y son chicas jóvenes, casi siempre vienen achispadas ". (pág. 47).

Estampa habitual en donde se inscribe un elemento que escapa del ámbito de lo consciente, la tragedia que transmiten unos ojos, en principio eludida por el experimentado camarero, volverá a repetirse y con mayor intensidad. Así después de una bravuconada del joven (rechaza la cerveza: "*Bébasela usted, me dijo él, son orines*"-pág. 48-), contrarrestada con espléndida propina de dos duros ("*yo comprendí; quería decir que no debía molestarles en toda la noche*" -ibid-) y despedida ante la puerta de la mejor habitación de la casa, da cuenta de una segunda mirada más enigmática, desorbitada y salvaje que la primera:

"Al cerrar, dejó pasar una mirada hacia mí que no me sentó bien. No parecía dirigida a mí, sino a algo ausente, que él llevara en la cabeza. Era terrible, una expresión fija, desorbitada y salvaje. Yo sólo he visto otra así, y fué una vez que me senté cerca de la barrera y vi clavar la primera banderilla al bicho. Pero esto no importa. Uno está acostumbrado a ver ojos más o menos abiertos, y el hombre, cuando entra en una de estas casas, es siempre diferente a cuando sale. Quizás éste tardará en salir, pensé. Así bajé al despacho, y traté de dormir. Estoy acostumbrado" (ibid).

Y será esta mirada "*salvaje*", pese a las reiteradas expresiones de experiencia acumulada en situaciones análogas, el factor determinante de una intranquilidad, definida como delirio, que le impide la habitual duermevela en el "*despacho*". Da cuenta el personaje de este estado de anómala excitación, precedida del registro por las habitaciones del primer piso para tranquilizarse, propósito que no consigue:

"Yo mismo notaba que estaba nervioso. Me toqué las sienes y sentí que me ardían; me tomé el pulso y lo tenía alterado. ¿Qué puede ser? me dije. Y me respondí a mi mismo: tonto, me dije, si es que has soñado. Es raro, me respondí; hace años que no sueño, desde que me casé... Pero esto era delirar. Hice un esfuerzo por tranquilizarme. Registré una por una las habitaciones del segundo piso, menos dos que estaban ocupadas por dos mujeres de por aquí con dos forasteros. Recordé entonces la mirada que me había echado el tipo. ¿Habrán salido ya? Consulté el reloj: sólo habían pasado cinco minutos. Subí al tercer piso." (Ibid).

Inicia el narrador testigo el relato de la escena seguida a través de "*una especie de mirilla*" (ibid) colocada en un "*gabinético*" (ibid) colindante con la habitación de la pareja. Punto de mira que limita espacialmente la visión del paranarrador: "*Al entrar en la parte en que daba sombra, no pude ver con claridad lo que pasaba*" (pág. 52), subsanada por percepciones auditivas pues la lucha amorosa se acompaña

de forcejeos, ronquidos y chillidos continuados. El relato de los hechos, perfectamente ordenado, se adecua a la sucesión lineal de los mismos y en él vuelve a aparecer, como efecto recurrente el poder selvático de miradas (ampliada a la de la joven: *"una terrible llama en los ojos, una expresión de gata rabiosa"* -pág. 50-) que atemorizan al testigo: *"Avanzó hacia ella con los ojos fuera de la cara, unos ojos como no he visto nunca otros. Daban terror. Yo cerré los míos"* (pág. 51). Así, lo observado en principio: *"lo que vi no era para turbar a nadie"* (pág. 49), como habitual juego de seducción de *"dos chicos que empezando a luchar por broma acaban de veras"* (ibid) continúa con mordiscos, sangre, bofetadas, risas histéricas, miradas llameantes, movimientos extraños, acompañados de palabras inaudibles para el observador: *"Desde donde yo estaba no se percibía bien el sentido de las palabras"* (pág. 50), que atrapan su curiosidad y le hacen olvidarse de la vigilancia de *"la casa"* (ibid). Estos movimientos extraños le llevan a una serie de conjeturas: *"No parecían precisamente borrachos, pero del todo sobrios tampoco. Entonces pensé que acaso fueran extranjeros, aunque él me había hablado en buen español, y ella hablaba también español. Pero acaso fueran extranjeros, no obstante"* (Ibid). Continúa el relato de la lucha cada vez más violenta, aunque con intervalos de abrazos y besos que no parecían desagradar a la chica, y que derivan en lanzamiento del musculoso: *"la alcanzó al vuelo y la arrojó a la cama. La vi ir por el aire como una pluma; él se lanzó tras ella. Sentí entonces que la joven forcejeaba y daba chillidos y que él respondía con unos ronquidos terribles. Volví a tener miedo. Todo aquello me parecía un poco extraño, y hasta pensé en bajar a dar aviso al dueño"* (pág. 51). Sin embargo, el hecho de no solicitar auxilio la chica, a pesar de su *"expresión todavía más violenta"* lo hacen desistir del propósito de auxiliarla pues: *"Yo pensé que no lo necesitaba. Quizás los extranjeros sean así, me dije. En el mundo hay muchos animales extraños, y yo he visto algunos, con el tiempo que llevo en este barrio"* (Ibid). Percepción de la animalidad humana, unida a las conjeturas sobre la extranjería de los extraños huéspedes que apuntan hacia una realidad desbordada por instintos que el hombre no puede controlar y que verosímilmente trasciende la simplicidad de los hechos en los que se sustenta.¹⁷

En efecto, el ciclo de violencia y tragedia anunciada se cierra con un desenlace inesperado, incluso, para el propio testigo. La muerte que sobrevuela en los últimos minutos de la escena no será la de la joven, sino la de su musculoso acompañante; ni el arma homicida

"la pistola que él se había quitado de la cintura... ¡Cristo!, pensé yo, si la cosa va de veras y se le ocurre echar mano de esa pistola... Pero, no. Ninguno de los dos parecía haber pensado en eso. La primera vez que el hombre la llevara ¹⁸ hacia el fondo, tenía ella todavía su cartera en la mano. Al volver venía sin ella. Piensen en esto, que lo explica todo. Lo explica todo ahora, que sabemos lo que ha pasado, y que yo no tuve tiempo de evitar". (pág. 52), sino un objeto en apariencia inofensivo y doméstico como causa de muerte y locura:

"cayendo hacia la parte de donde yo miraba, y sobre el biombo la cabeza del hombre, que se

desplomó a lo largo de la pieza, rebotando la cabeza con un tumbo espantoso. ¡Cosa más tremenda! Ya no se movió más. La sangre le manaba a borbotones de la garganta y de la cara. La mujer venía detrás de él, todavía pegada a él, que la traía agarrada por la chaquetilla. Pero al caer él, ella tiró hacia atrás, dejó ir la chaquetilla, hizo esfuerzos por tenerse en pie y se quedó con los ojos destartallados, la boca abierta y las tijeras ensangrentadas en la mano. Las tijeras... Seguramente las llevaba en la cartera. Ya saben que su madre tiene una peluquería o algo así por allá arriba". (ibid).

"Cosa más tremenda", signada de fatal, inesperado y trágico desenlace que producen la inmovilidad del testigo: "yo quedé helado" (pág. 58) y los gritos dementes que "pusieron en sobresalto a toda la casa, al barrio entero" (Ibid), que motivaron la huida, recordemos, de dos espectadores: Jacinta y Vilardell en ningún momento mencionados en este tremendo relato de hechos recientes.

Epílogo.

El último capítulo **Madame Catalina** (págs. 53-58) se ubica en el Barrio Chino a últimas horas de la fatídica noche. Lo abre una referencia temporal que sirve como enlace con el final de la tragedia y el encargo que Vilardell diera a un mozo: "*A las cuatro de la mañana los protagonistas de la tragedia habían sido sacados del hotel Las Dos Sombras. Fué entonces cuando Madame Catalina se decidió a levantarse y contestar al teléfono que no había cesado de sonar por más¹⁹ de media hora*" (pág. 53).

Queda marcado este capítulo por suposiciones y conjeturas de grupos de personajes, transmitidas objetivamente por el narrador, como determinantes narrativos de la febril y alucinante persecución, por un "pelotón de mujeres" (pág. 57), de Madame Catalina, a través de las laberínticas calles del barrio al ser confundida con la Baronesa. Culminan así la configuración de un ambiente que envuelve a los personajes en su marasmo fatídico. Las horas cercanas al amanecer; la soledad del barrio "*Media hora después solo quedaban por las esquinas mujeres ateridas y tal que otro tipo rezagado y de mal semblante*" (pág. 53); y "*el simple rumor de que en la calle de la Guardia había sido asesinado un hombre por una mujer. "Ya lo leeremos mañana en los periódicos". Un crimen más o menos poco importaba*". (Ibid), son, sin duda, eficaces medios para transmitir el ambiente de pesadilla en que transcurren los acontecimientos, toda vez que, para su descripción, se acude a adjetivos cromáticos connotadores de muerte. "*Los rumores habían decaído un tanto hacia el amanecer, los hombres eran más raros por las calles, y el barrio entero empezaba a cobrar un color lívido, amoratado y sepulcral*" (pág. 55).

Los rumores aludidos son, en principio, opiniones contrapuestas de las mujeres que comentaban el suceso. Conocedoras de que los protagonistas de la tragedia eran compañeros de la Baronesa

"se volvió contra ésta todo el rencor acumulado y la amargura de una mala noche, una noche entre días laborables. Instintivamente la culparon a ella. Era lo que tenía que ocurrir con una loca, una

cocainómana como aquella. ¿Por qué no la meterían a la sombra? Sencillamente, porque tenía dinero. Aquella desequilibrada había pasado varias veces por el barrio perturbando a sus pacíficos habitantes, que comerciaban como podían, sin que nadie la molestara. A gente así debería impedírseles la entrada en el barrio del vicio. Lo deshonraban.

Pero sobre esto había opiniones. Algunas decían que gentes así daban animación al barrio. La gente de dinero venía allí a ver algún escándalo. Para ver bailar, oír cantar y que les tiraran de la manga desde las puertas, no necesitaban bajar tan al fondo" (pág. 54).

Se transforman las opiniones y rumores en "información cierta" propalada e "hinchada" (ibid) por estos "reporteros femeninos espontáneos" (ibid), identificadas con lo que suponen ha sido la defensa heroica de una mujer ante las amenazas de muerte de su amante: "*Todas las busconas del barrio simpatizaban con su acto y la compadecían*" (pág. 55). Completa los rumores un camarero del bar Chantung, quien informa de la detención del periodista y de la hospitalización de Cilindro. Permanece la sospecha de que la Baronesa sea la responsable, "*Acaso les hubiese dado drogas*" (ibid) y la duda sobre la identidad del muerto; sólo se sabía que "*el hombre de anchas espaldas*" (ibid) había acompañado en días anteriores a la Baronesa y que con ellos había estado bebiendo en una taberna el periodista. Efervescencia de rumores que precede a la llegada de Madame Catalina al barrio y que justifica, narrativamente, reacciones posteriores:

"sola, envuelta en una bata gris, destocada, el rostro desencajado, los ojos desorbitados. Pero este hotel estaba cerrado y la muestra apagada que había sobre el dintel tenía otro nombre.

Entonces corrió por el barrio otra noticia todavía más extraña. Se dijo que la Baronesa andaba por las calles, de hotel en hotel, buscando a su compañero el muerto y a la que le había matado. Atolondrada, desorientada, madame Catalina comenzó a correr de calle en calle, preguntando a las mujeres por el hotel Las Dos Sombras, que ninguna parecía conocer, y llamando a las puertas" (págs. 55-56).

Así, este ambiente de excitación suma e inseguridad en las noticias sobre los hechos, unidas a la mortecina luz del amanecer proporciona verosimilitud a la confusión entre la Baronesa y Madame Catalina²⁰, perseguida por "*un espíritu de justicia y de venganza*" (pág. 56), y formulado con un tono épico-trágico que realza el ambiente de pesadilla de fuerzas fatalmente enfrentadas:

"Las mujeres del barrio, las más desgraciadas y enfermas, acuciadas por una mala noche y una mala vida, sentíanse vengadoras. No valían ya consideraciones filosóficas sobre si convenía o no al barrio gentes escandalosas. Había ocurrido un asesinato; una mujer había quitado a un hombre la vida por defender la suya. Y la verdadera culpable no sería castigada porque operaba con armas invisibles para la ley y porque tenía plata. La justicia tenían que hacerla ellas.

El movimiento había comenzado débilmente, pero a medida que crecía el ejército se exaltaban más las que lo componían. Se habían improvisado caudillos y directores del movimiento. Algunas habían

recogido piedras, astillas y basuras de la calle. El ejército se movía a locas por las calles del barrio, llevado de un lado a otro por mensajes imprecisos. Por su parte, madame Catalina se precipitaba también a ciegas, llorando, sin acertar con el hotel que buscaba." (Ibid).

Continúa el demente recorrido por el barrio de una y otras durante algo más de una página en la que se utiliza el estilo sincopado tan característico de Lino Novás que potencia la angustiosa huida de Madame Catalina, perseguida de cerca por los rugidos de ira, las pelotas de basura y las piedras lanzados por "el pelotón de mujeres" (pág. 57). Las luces del amanecer, la salida del barrio ponen fin (de ello dimos cuenta en el resumen) a una historia que se ha cobrado más víctimas de las proyectadas entre muertes, accidentados detenidos y dementes. La única que se mantiene indemne es la manipuladora del experimento que, en compañía de sus dos fieles tripulantes y del ciego secuestrado, navega en busca de nuevas experiencias excitantes como lenitivo a su agónico existir.

15.2.3. Una novela inquietante.

Consideramos suficientemente probado por lo expuesto en apartados anteriores la indudable originalidad de **Un experimento en el Barrio Chino** en relación con los relatos publicados en **La Novela de Una Hora**. Sirvan estas líneas, pues, como resumen de sus aspectos diferenciales tanto dentro de la colección cuanto de peculiaridades y coincidencias en la obra narrativa de Lino Novás Calvo.

Novedosas en los dos sentidos son las coordenadas espaciales en donde se ubican los acontecimientos: los espacios urbanos madrileños habituales en otras novelitas de la serie quedan sustituidos en esta novela por los barceloneses, ubicación asimismo diferente de los espacios gallegos y cubanos en los que se inscriben otros relatos del narrador cubano. En cuanto al otro espacio: el yate de recreo, pudiera establecer cierta semejanza (sólo por su sentido de medio de transporte marítimo) con el utilizado por Cristóbal de Castro o con los que aparecen en **Aquella noche salieron los muertos**, **Pedro Blanco**, **El Negrero** o **Long Island**. Sin embargo, los diferencia el hecho de ser barcos de mercancía. Pese a estas diferencias espaciales, en relación al conjunto de la obra de Lino Novás, es perceptible una constante: la creación de ambientes (la ubicación precisa es lo de menos) como medio que hace verosímil la transfiguración de la realidad en la que se sustentan los acontecimientos, por otra fantástica y fatídica, donde se mueven unos personajes acosados por fuerzas que escapan a su control. De aquí el carácter agónico de las criaturas de ficción del narrador cubano encarnado, en la novela que nos ocupa, en Jacinta Sanromán y Rosendo Rodea como agentes, en principio, del trágico azar que envuelve a otros personajes y del que Rodea acabará siendo víctima.

El ambiente como determinante por excelencia de las actuaciones de los personajes, marca, en definitiva, el trazado de unos caracteres, colectivos o individualizados, poco frecuentes en la novela española de los años treinta, más aun, porque los bajos fondos que le sirven como marco inciden en la novela de

personaje colectivo. Recordemos, en este sentido, el continuado tono de espectáculo público con que están tratadas las actuaciones de los protagonistas lo que propicia, a su vez, la presencia en escena de abigarrados, abundantes y dispares espectadores elevados a protagonistas vengadores (las prostitutas del barrio) en el último capítulo. Obsérvese, igualmente, como en correlación con este fatídico influjo del ambiente los personajes y acontecimientos aparecen proyectados desde fuera. Sintomáticamente son mayoría los escenarios públicos: tabernas, calles, cabarets, casas de citas; e incluso los privados: el yate, la casa de madame Catalina (medios apropiados a personajes burguesas) son en realidad semi-públicos (salón de belleza, cena a bordo del yate con camarera traída de tierra). Aspectos todos ellos que siendo, indudablemente, un logro debieron resultar sumamente sospechosos, peligrosos y contradictorios para el proyecto ideológico de **Editores Reunidos**: ninguno de los personajes de **Un experimento en el Barrio Chino** puede ser considerado como *modelo de conducta* y, lo más alarmante para los promotores de la colección, ninguno de ellos es censurado por sus actuaciones, carácter o comportamiento. Si a ello sumamos significativas ausencias de elementos doctrinales políticos o religiosos, sustituidos por expresiones irónicas (las de la revolución que conllevan la pérdida de títulos nobiliarios o el carácter semiclandestino del movimiento anarquista catalán); por la alusión a los efectos nocivos de la guerra (la de Marruecos) y el compromiso político radical de los jóvenes como germen de violencias posteriores (caso de Rodea) o por expresiones claramente blasfemas en Jacinta y Saabriga ésta aún más directa que las citadas, al asociar el vino de la taberna con la sangre de Cristo: "- Sangre- dijo el joven, - sangre de Cristo que se nos va. ¿Saben ustedes por qué murió Cristo en la Cruz? No. Ni él tampoco lo supo. Si lo hubiera sabido, estaría todavía vivo" - pág. 26-) queda meridianamente explicado el que se retrasara la aparición de esta novela, hasta la época de manifiesto declive de la colección. Y si a estos efectos distorsionantes, añadimos el uso de nuevas técnicas: enfoque cinematográfico, disposiciones circulares y contrapuntísticas de materiales, polifonía de voces narrativas; estilo peculiar, natural, directo, sincopado; supresión de descripciones o discursos que entretengan el relato, hemos llegado a otro determinante positivo para la novela, pese a su breve extensión, sin duda, una novela grande, pero negativo para los lectores masivos de **La Novela de Una Hora**, en tanto que dificulta su *reconocimiento* como producto popular amable, modalidad a la que están habituados. Significado de ruptura, en suma, que salva, una vez más, a la colección de su somnifera atonía, parangonable, en este sentido, con **Un cadáver en el comedor**, W. Fernández Flórez; **Los 38 asesinatos...** Jardiel Poncela y **Don Álvaro o la fuerza del tino**, Benjamín Jarnés. Sin embargo, el tono de parodia y humor, como enfoque de comportamientos humanos y modalidades narrativas que en ellos observamos, no tienen lugar en este relato del único colaborador hispanoamericano de la revista: su distinta realidad, su novelesca y difícil vida determinan, sin duda, el carácter truculento que emana de sus ambientes y de sus personajes. Símbolos de la agonía de una época igualmente agónica y conflictiva que, para Lino Novás Calvo, habrá de seguir como constante vital y creativa; exponente, en definitiva, de la novela como

documento verdadero de las "*inquietudes, extravíos, grandezas y miserias de nuestro tiempo*." ²¹

NOTAS

1. Estas experiencias asociadas a escasez de recursos económicos le hacen conocer, desde su infancia, la difícil vida hacinada de los "*solares*", los ritos y supersticiones de los negros o las condiciones de trabajo de los oficios humildes por los que pasó: taxista, sombrerero, carbonero en los cayos. Su firme voluntad por aprender lo hacen asistir a escuelas nocturnas donde estudia francés e inglés; su trabajo en la librería habanera **Minerva** le facilita el acceso a libros que sacian su voracidad lectora y lo convierten, en definitiva, en autodidacta.

2. En la bibliografía crítica a la que hemos accedido no aparecen referencias a su colaboración en **La Novela de Una Hora** ni a esta carta, ni, tan siquiera, a **Un experimento en el Barrio Chino**. Novela corta perdida u olvidada por el propio Lino Novás, en tanto que en **Maneras de Contar** (Nueva York, Las Américas Publishing, 1970), amplia recopilación de sus cuentos, cada uno de ellos precedido de nota aclarativa sobre lugar previo de edición, fechas o circunstancias precisas que determinaron su invención o escritura, no está incluida. Tampoco alude a ella el estudio, aunque comparativo bastante extenso, de Alberto Gutiérrez de la Solana (**Maneras de narrar: contraste de Lino Novás Calvo y Alfonso Hernández Catá**, Madrid, Eliseo Torres & Sord, Nueva York, 1972), aparece sólo citada en "*Bibliografía Activa de Lino Novás Calvo*" con los siguientes datos: **Un experimento en el Barrio Chino**, Barcelona, Editores Reunidos, 1936 (novela corta) (op. cit. pág. 241).

3. La "*Revista de Avance*" cincuenta números entre (1927-1930) aparece asociada al Grupo Minorista, constituido por jóvenes cubanos que abogaban por la revisión de valores falsos o gastados; por el arte autóctono y, en general por el arte nuevo en cualesquiera de sus manifestaciones (Cfr. Gutiérrez de la Solana, op. Cit., en especial págs. 29-35 y Ambrosio Fornet, **Antología del cuento cubano contemporáneo**, México, Ediciones Era, 1967, págs. 26-27 y 30-32). En el apartado dedicado a Benjamín Jarnés dejamos apuntada la fluida comunicación entre esta revista habanera donde colaboraron autores españoles entre ellos Unamuno, Ortega, Jarnés y **La Gaceta Literaria**. En "*Revista de Avance*" publicó Lino Novás el poema citado; un segundo, **Proletario**; dos cuentos: **Miedo** y **Un hombre arruinado** (1929) y una obra teatral **El ahogao** (1930)

4. Vid. Capítulo I "*El escritor como individuo: Alfonso Hernández Catá y Lino Novás Calvo*" de Gutiérrez de la Solana (op. cit. págs. 7-23) en él se recogen datos precisos sobre su vida y las repercusiones en su obra. En "*Orbe*" se publica su tercer cuento **La Cabeza pensante**, Mayo, 1931. Ni este, ni los dos anteriores de **Revista de Avance** volverán a reeditarse. Es probable que fueran considerados por su autor como ejercicios narrativos de principiante, a tenor del juicio que le merece el posterior relato publicado en **La Gaceta Literaria**. Cfr. la cita de **Maneras de contar** relativa a **Un encuentro singular**.

5. **Maneras de contar**, op. cit. pág. 247.

6. Este cuento, cambiado el título, **En las afueras**, será incluido en **La luna nona y otros cuentos** (Buenos Aires, Eds. Nuevo Romance 1942). Análogo caso al de **En el Cayo**, publicado con este título en la antología citada y retitulado **El otro cayo** al ser incluido en el volumen **Cayo Canas (Cuentos cubanos)** (Buenos Aires, Espasa-Calpe, Austral, 1946).

7. Sin cambio en su título será reeditado en **La luna nona** y en **Maneras de contar**.

8. El realismo de estos relatos, con base autobiográfica, pero trascendidos por lo fantástico por *"la emoción literaria. La simple copia nunca es arte"* en palabras de Lino Novás es palpable en la lectura de estos y otros cuentos suyos (*La visión de Tamaría* y *La noche de Ramón Yendía* son pequeñas obras magistrales) han sido resumidos y en particular estudiados por Gutiérrez de la Solana (op. cit., págs. 44-73; la cita está tomada de una carta transcrita en pág. 72).

9. La primera edición que hemos localizado de **Pedro Blanco El Negrero** con este título data de 1940 en la edición de Espasa-Calpe, col. Austral (Madrid). Las declaraciones de esta carta *"Entre traducción y traducción, escribí un libro que no fue mal acogido por la crítica ni por el público: 'El Negrero'"* apuntan hacia una fecha más temprana 1933. Las traducciones a las que alude son de este año. Señala César Leante (*"La noche de Lino Novás Calvo en Cuadernos Hispanoamericanos, n° 524, febrero, 1994, págs. 131-135*) cómo según declaraciones del propio autor, en el año 1933 la editorial Espasa-Calpe le encargó un libro de aventuras que hizo en dos meses y fue publicado con el título, **El Negrero. Vida novelada de Pedro Blanco**, con él es anunciado en **Almanaque Literario**, Madrid, Plutarco, 1935 al precio de 8 pesetas. En este número es entrevistado el escritor cubano precedido de Valle-Inclán y Marañón. Se trata de una *"Segunda Encuesta"* en torno a dos preguntas: ¿cuáles son los personajes más representativos de la literatura contemporánea universal? ¿Cree usted que la novelística del siglo XX ha llegado a producir alguna figura de fuerza representativa semejante a Don Quijote, a Fausto, a Julián Sorel, o a Madame Bovary?. Sus contestaciones resultan ilustrativas tanto de su concepción sobre novela como de los personajes aludidos y del momento literario: *"1.- Si se quiere decir los que con más vigor y perfección artística encarnan las ideas y los sentimientos de un medio dado (puesto que no existe hoy una atmósfera espiritual uniforme en el mundo), es largo y complejo de responder. Además, dudo que un gran personaje represente otra cosa que la concepción artística del autor. 2.- La novelística de este siglo no es de figuras, sino de experimentos, en estilo, en emoción, en psicología, en técnica, en todo eso que ahoga al personaje. Es una novelística de laboratorio. Los autores se ponen por delante de sus criaturas. Es posible, en efecto, que nuestro siglo no haya producido, ni con mucho, un Quijote, ni un Fausto, ni aun-aquí vacilo-un Julián Sorel, pero no se requieren grandes alforjas para llevar una Bovary"*. (op. cit. pág. 119).

10. Para precisiones secuenciales y cronológicas sobre la obra de Lino Novás editada en publicaciones periódicas remitimos a nuestro apartado bibliográfico.

11. Cfr. César Leante (art. cit. págs.132-133) y Gutiérrez de la Solana (op. cit. págs. 125-126). La fuente de estas referencias corresponde a Salvador Bueno (**Medio siglo de Literatura cubana (1902-1952)**, La Habana, Dirección de Cultura del Ministerio de Educación 1953) quien añade: *"Los encomios, le valieron la elección de segundo secretario de la sección de Literatura del 'Ateneo'. Muchos otros críticos españoles e hispanoamericanos apreciaron los valores de aquella biografía novelada. Lino Novas Calvo, aquel muchacho emigrante, el antiguo chófer de taxis había conquistado un sitio en la vida literaria española"* (op. cit. pág. 221).

12. De su débito a Faulkner en su primera etapa y posterior distanciamiento dio testimonio Lino Novás en un artículo publicado a la muerte del novelista norteamericano: *"Creo haber sido yo el primer escritor latinoamericano que 'descubrió' a William Faulkner. Fue allá por 1929 o 1930 cuando tropecé en La Habana con uno de sus cuentos y fue una sacudida. Nada semejante había leído nunca. Fue entonces cuando decidí también escribir cuentos y novelas, puesto que había allí un ejemplo de cómo era posible hacerlo sin sacrificar las más fuertes esencias de la poesía [...] vino entonces lo que había de ser la novela de más venta en toda su carrera: Sanctuary, que yo traduje luego en Madrid para Espasa-Calpe, siendo su primer libro en español.*

Más de un crítico me ha atribuido a mí una excesiva influencia de Faulkner. Existe en algunos de mis primeros cuentos, pero pronto me fui deshaciendo de ella". ("Así era William Faulkner" en Bohemia Libre, n° 94, 22 de julio 1962, pág. 54). Su traducción de Santuario fue, en efecto,

publicada en Madrid por **Espasa-Calpe** en 1933. De este mismo año y editorial son las traducciones de Robert Graves, **La marcha de los cien** y **Los pequeños burgueses** de H. de Balzac. En el mismo año y editadas por **Sur** (Buenos Aires): **Contrapunto** de A. Huxley y **Canguro** de D.H. Lawrence. Al influjo de técnicas y estilo de los novelistas norteamericanos traducidos, se sumará más tarde el de Hemingway al que conoció en la guerra civil española o años después en La Habana. De Lino Novás es la traducción de **El viejo y el mar** publicada en Buenos Aires (Guillermo Kraff, 1954). También a él, con ocasión de su muerte, dedica un artículo en donde aparece un retrato analógico y contrapuesto con el suyo: *"Lo que le llamaba la atención era que ni mi tono ni mi figura conjugaban con lo que sabía de mí: que-como él-había sido corresponsal de guerra, que-como él- había escrito cuentos de lucha y muerte, que-como él-había estado en el lugar de los hechos. Esto no rimaba con la persona que tenía delante. No podía haber mayor contraste: él era grande y fuerte; yo, pequeño endeble; su voz era recia y dura; la mía débil y blanda; él era brusco y altanero; yo, cauteloso y humilde. Otra paradoja: Hemingway se parecía a su obra; yo no me parecía a la mía"* (*"Adiós a Hemingway"*, en **Bohemia Libre**, n° 41, 16 de julio de 1961, pág. 50).

13. Aparecían estos sustantivos como términos definidores de *"nuestro tiempo"* con sus correspondientes correlatos inquietudes, grandezas. Tiempo prolongado en la vida de Lino Novás hasta 1983 pero fatalmente signado por el extravío. Para el influjo en su obra de la guerra civil española (*"Lo que vi en la guerra española es como para estar vomitando el resto de mis días"*) y de su exilio tras la revolución cubana (marca una segunda etapa en su trayectoria narrativa, en sus cuentos aparece la crítica a la revolución, no así a la República española) cfr. César Leante (art. cit.) y A. Gutiérrez de La Solana. Como contrapunto puede ser consultado el prólogo, firmado por Jesús Díaz a **Obra narrativa** (La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1990) volumen antológico en el que se recogen los cuentos de **La luna nona**, **Cayo Canas** y **Pedro Blanco**, **El negrero** todos anteriores a 1960. En este prólogo hay referencias también a su vida, viajes, traducciones, estancia en España (se añade el dato de que además de corresponsal de guerra, fue *"oficial de enlace del Quinto Regimiento"* -pág. 9-), y el indudable valor y significación de su obra reivindicada por y para el pueblo cubano: *"El universo literario de Lino Novás Calvo pertenece, ante todo al pueblo cubano, tanto la tragedia que revela como el lenguaje en que se expresa han sido entrañablemente nuestros"* (op. cit. pág. 13).

14. El hábil manejo de la lengua popular en los relatos de Lino Novás se adecua tanto al espacio de los acontecimientos, cuanto a la condición social de los personajes. La singularidad de **Un experimento en el Barrio Chino**, por lo que se refiere a estos materiales narrativos: escenario no cubano y adscripción de protagonistas a las clases media y alta determinan menor presencia de términos y expresiones populares cubanas que en otras narraciones, limitadas aquí a usos esporádicos que iremos señalando.

15. Personajes con rasgos y dedicaciones análogos a los de Vilardell y Abaunza, aparecen en la biografía novelada de **Pedro Blanco** y en los relatos breves: **Aquella noche salieron los muertos**, **Cayo canas** y **En el Cayo**.

16. El específico nombre de este lugar no será determinado hasta el último capítulo al aparecer en escena un camarero del mismo que relata su versión de los hechos. Sirva este silencio consciente de la voz narradora como muestra de la explícita distancia del narrador omnisciente clásico, constante en toda la novela.

17. Recuérdense las apreciaciones sobre las novelas documentales de las que dimos cuenta en el capítulo tercero. Significativamente, en estos dos últimos capítulos con mayor presencia de elementos mágicos y fatales, determinantes de los acontecimientos y de los personajes atrapados en ellos, desaparece el periodista Saabriga, desaparición justificada narrativamente después de la pelea con Rodea que lo deja fuera de juego y de la lucha amorosa.

18. Adviértase el peculiar uso gramatical del pretérito imperfecto de subjuntivo, característico del estilo de Lino Novás Calvo y extraño al discurso entre popular y culto del paranarrador de los hechos, presumiblemente barcelonés. Ciertamente es que no se especifica su origen.

19. El valor adverbial de la preposición *por* resulta, asimismo, frecuente en las narraciones del autor cubano como indicadores de peculiaridades gramaticales que proporcionan un tono natural y directo al discurso, ahora más adecuado por corresponder a la voz del narrador.

20. Esta verosímil confusión había sido anunciada en el capítulo quinto por la semejanza en el aspecto de estas dos mujeres. Sus diferencias: edad y distinto poder de sus miradas son rasgos escasamente perceptibles a la luz mortecina del amanecer, en un barrio solitario y con sus rótulos luminosos apagados.

21. Corresponde esta valoración a las palabras de cierre de la carta biobibliográfica insertada en las páginas iniciales.

16.1. RAFAEL LÓPEZ DE HARO.

En el número dieciséis de **Novela de Una Hora** (10 de julio de 1936) se publica **Un hombre que se vio en el Espejo**, relato breve de Rafael López de Haro (San Clemente -Cuenca-, 1876; Madrid, 1966). Con él y con su novela, nos reencontramos con un *promocionista* y con una obra galante-moralizadora que retoma la modalidad narrativa, mayoritaria en los relatos anteriores a los de los tres autores de la *nueva generación*, consecutivamente incorporados al catálogo en los tres números precedentes. La adscripción de López de Haro a los llamados promocionistas está plenamente justificada por sus abundantes colaboraciones para las revistas madrileñas de mayor entidad. Sus dos primeros relatos aparecen en **El Cuento Semanal**¹: **Vulgaridad y Del Tajo a la Ribera** en 1909. Siguen a estos, otros títulos publicados en revistas de efímera existencia: cuatro para **El Libro Popular**; uno para **El Cuento Galante**, dos para **la Novela de Bolsillo** y uno para **Almanaque de Amor**. Seguirán a ellos los publicados en **Los Contemporáneos**, un total de once (el primero, **Nora la Intrépida** en 1915) hasta 1921², más el capítulo tercero del "*capricho literario*", **La Tristeza del Ocaso** (1918) del que nos ocupamos en nuestro estudio dedicado a novelas colectivas anteriores a **Cien por Cien**.³ Incidíamos allí, en el hecho de que siendo autor con experiencia en tareas colectivas, resulta extraño que no apareciera su firma en un capítulo de la **Novela Multiplicada**, tanto más (añadimos ahora) cuanto su entrega para **La Novela de Una Hora** está fechada en abril de 1936⁴, cuando el "*experimento literario*" apenas había iniciado su andadura. Carecemos de datos que nos permitan confirmar las razones de tal ausencia; sin embargo, otra significativa omisión: la del nombre de R. López de Haro en la nómina de colaboradores de nuestra revista, unida al retraso de unos tres meses en la publicación de su inédito, bien pudieran ser interpretados como síntomas de escasa estima o confianza por parte de Mariano Tomás y-o **Editores Reunidos**. Autor en reserva, para momentos de dificultad en la obtención de inéditos, toda vez que su fama entre lectores populares es indudable según muestra la variedad de revistas en que aparece su firma, incluidas la valenciana **La Novela con Regalo y Cosmópolis**, y el que las colecciones más duraderas se disputaran sus colaboraciones. Esto explica (a semejanza de otros colaboradores que lo precedieron en **La Novela de Una Hora**) el que su nombre aparezca simultaneado en **Los Contemporáneos** y **La Novela Corta**, colección de Urquía a la que proporciona un total de ocho inéditos desde 1917 a 1920; o que, en el reclamo de incorporación del narrador conquense a **La Novela Mundial**, se atienda a la disputa entre colecciones por el contrato de afamados autores, dirigido a alcanzar relevancia entre publicaciones similares:

"Rafael LÓPEZ DE HARO,

el maestro de la novela corta,

en LA NOVELA MUNDIAL

*Atentos al propósito de lograr que nuestra publicación sea la primera de su género, poco a poco, a medida que los mejores escritores van pudiendo verse desligados de sus compromisos con otras publicaciones similares, los vamos aportando a LA NOVELA MUNDIAL"*⁵.

Los compromisos mencionados no son otros que los contraídos, como autor en exclusiva, para **La Novela de Hoy**, en donde había publicado diez inéditos desde 1922 (el primero se corresponde con el nº 17, **Una coincidencia extraña**) hasta 1926 (nº 203, **En el misterio de la noche**); uno de ellos aparece en catálogo como agotado: **Nadie lo vió** (nº 114, 1924)⁶.

En la revista de García Mercadal (citada en líneas precedentes) se incorpora a la nómina de famosos con **¿Eres tú?** (nº 19, 22 de julio) en 1926; año en que, en efecto, cesan sus exclusivas para Artemio Precioso; seguirán a éste otros ocho relatos breves, publicados hasta 1928. Reaparece su firma en **La Novela de Hoy**, en la etapa de Pedro Sáinz Rodríguez, (1930-1931) y, posteriormente, en la única colección burguesa de los años treinta anterior a **La Novela de una Hora: Los 13**. El colaborador nº 8 (presentado por Joaquín Belda) es el autor del número 4, el título del inédito: **A fuego lento**. Su anticipación en el orden de colaboradores (el octavo corresponde al orden alfabético seguido para su presentación) sirva como prueba de una popularidad mantenida hasta el año 1933. En resumen, el colaborador número dieciséis de **La Novela de Una Hora** se incorpora a ella con el abundantísimo bagaje de cerca cincuenta inéditos editados en colecciones de quiosco, abundancia de títulos análoga a la de otros colaboradores situados, sin embargo, en lugar de mayor preferencia.

Abundante es también su producción de novelas extensas, un total de veinticuatro, divididas, según su propia clasificación, en **novelas de la carne**, **novelas de la vida** y **novelas de las almas**, con amplias tiradas las de primer grupo: **Dominadoras**⁷, **El salto de la novia**, **Entre todas las mujeres**, **La imposible**, **Floración**, **Las sensaciones de Julia**, **La Venus Miente**, **Fuego en las entrañas**. Advierte Cansinos-Asséns⁸ la huella erótica-social de Felipe Trigo en estas novelas de López de Haro, a quien considera el discípulo más cercano por intenciones y estilo al maestro del erotismo. Será, además, el último de los *promocionistas* que abandone esta corriente, no omitida (aunque mitigada por recurrentes efectos moralizantes) en **Un hombre que se vio en el espejo**, razón en la que consideramos se sustenta su puesto preterido en **La Novela de Una Hora**. A esta prolífica producción de novelas extensas y breves han de sumarse sus comedias dramático-moralizantes que, sin duda, sirvieron a la difusión de su nombre entre el gran público⁹. Hasta aquí, la trayectoria creativa de López de Haro se compadece con la de la pléyade de autores afamados en el primer tercio del siglo XX. Concluiremos este rápido esbozo señalando un rasgo diferente relativo a su vida profesional con repercusiones en la política y mundillo literario madrileños. Ello es su trabajo como notario¹⁰ (fuente de ingresos seguros, en lugar del periodismo, dedicación mayoritaria en otros promocionistas) lo que le permite escribir novelas *"porque siente la necesidad espiritual y física de escribirlas"*, así como mantenerse *"alejado de eso que se llama el medio literario de Madrid"*¹¹;



Cubierta correspondiente al nº 13, 17 de septiembre, 1921

apreciaciones de Joaquín Belda en el prólogo, "*Rafaelito López de Haro*", que sirve de antesala a **A fuego lento** en el que, obviamente, se presenta a su autor en todas las facetas creativas que contribuyeron a su fama y que le permitieron mantenerla. En similares términos discurren las anónimas páginas de presentación, "*Rafael López de Haro*"¹² que anteceden a su primera colaboración (antes citada) para la **Novela Mundial**, **¿Eres Tú?**.

A partir de 1939, en fin, López de Haro, como Concha Espina o Alberto Insúa habría de publicar novelas extensas¹³ y breves en las colecciones populares de posguerra: **La Novela Corta**, **Novelistas de Hoy**, **La Novela del Sábado**, pero sus días de popularidad habían terminado. Prueba este olvido, común a otros promocionistas, la ausencia de estudios específicos, hasta el momento, sobre su obra limitada a la breve referencia de F.C. Sáinz de Robles en **Raros y olvidados**¹⁴; y al algo más extenso y acertado análisis de Eugenio G. de Nora de sus novelas extensas en el capítulo dedicado a "*Literatura Galante*" y "*novela erótica*", Volumen I de **La Novela Española Contemporánea**. Advierte Nora cómo por tratarse de un "*escritor cerebral, reflexivo y más bien frío*" capaz de desarrollar simultáneamente "*vetas literarias de diferente orientación y calidad*", el conjunto de su obra queda marcado por la "*dispersión y pluralidad de su orientación estética e ideológica [que] hace imposible un juicio general válido del novelista*"¹⁵. Dispersión ideológica, según veremos, que hubo de determinar el retraso en la publicación de **Un hombre que se vio en el espejo**, pese a las reiteradas concesiones que en ella se ofrecen a la moral tradicional y al orden social conservador.

16.2. EL HOMBRE QUE SE VIO EN EL ESPEJO.

Decíamos que con López de Haro y su novelita, **Editores Reunidos** retoma el modelo autor-obra predominante en **La Novela de Una Hora**; retroceso asimismo marcado por análoga adecuación de diseño (tipo de letra, y cuatro ilustraciones interiores)¹⁶ común a números precedentes y alterada en la novela de Lino Novás, por la necesaria adecuación entre las páginas disponibles y la mayor extensión de la novela corta que obligaba a condensar y comprimir el texto narrativo. Por contra **Un hombre que se vio en el Espejo** parece concebida por encargo respetando el espacio medio de unas cincuenta páginas, observado en anteriores novelas. Ahora bien, como se trata del único texto narrativo del volumen (el capítulo último de **Cien por Cien** fue publicado en el número quince) los maquetistas hubieron de recurrir al amplio espaciado entre capítulos para rellenar 58 páginas. Las restantes, hasta los 64 preceptivas, se dedican a anuncio de "*Volúmenes publicados*", al inicio y dos planchas de propaganda editora al final. Ninguna dedicada a presentación de un autor suficientemente conocido por los lectores de novelas de quiosco, gracias a su abundante participación en colecciones anteriores, subrayada por prólogos informativos sobre su persona y obra en las de mayor tirada y difusión en los años veinte (**La Novela de Hoy**, **La Novela Mundial**) y en otra cercana cronológicamente a nuestra revista: **Los 13**. Popularidad que no se compadece con su tardía

incorporación al catálogo y con la ausencia de su nombre en la nómina de colaboradores o en la enumeración de *"En preparación obras de..."* reiterada en números precedentes. Así, paradójicamente, la presencia de un autor famoso en **La Novela de Una Hora** se produce de manera tan sorpresiva como la del desconocido, para el gran público, narrador cubano; hasta el nº 14 no quedan autor y título anunciados y tan sólo con el inespecífico *"próximamente"*. Vimos como la variante en la contracubierta sirve, además, para la publicidad de la nueva serie: **La Novela Española**, inaugurada con **La hija de Natalia** de Palacio Valdés y en proyecto, para julio, **El negro que tenía el alma blanca** de Alberto Insúa. Vienen pues, a coincidir en fechas y reclamo dos de los seguidores de la novela erótico-galante. Un nuevo cambio en el diseño de este espacio reservado, a partir del número quince, para el catálogo de *"Volúmenes publicados"* precedido del reclamo utilizado para **Cien por Cien**: cada volumen *"contiene una novela inédita de los mejores novelistas, de nuestra época"*. Motivo, en fin, de que a diferencia de las novelas de Jarnés y Lino Novás, el inédito de López de Haro no sea representado con reclamo resumidor apelativo. Anomalias de diseño que, sumadas al amplio espacio entre fechas de redacción-publicación del relato, así como al desajuste generacional (principio ordenador perceptible hasta el número diez) inciden en las dificultades de la revista, evidenciada en la publicación de relatos en reserva firmados por autores aludidos, tan sólo, con el socorrido y genérico etcétera, o con puntos suspensivos.

Presenta la novelita de López de Haro pocas novedades en cuanto a modalidad narrativa, espacios y trazado de los caracteres utilizados en ella, ajustados a los de miles de novelas extensas y breves publicadas en el primer tercio de siglo y a la mayoría de las editadas en **La Novela de Una Hora**. Por ello y, para evitar reiteraciones, centraremos el análisis de **Un hombre que se vio en el espejo** en sus planteamientos temáticos: adulterio y política, con el exclusivo fin de inscribirla en la serie de la que forma parte.

16.2.1. Dramático adulterio.

La historia relatada responde a los estereotipos de la novela galante: tres son los personajes protagonistas que le dan vida; entre ellos se establece una relación triangular, signada por la ambición política y el adulterio. Tema, este último, considerado en todo momento desde una óptica moralizadora y cuyo desenlace habrá de ser el suicidio de la adúltera y la muerte en accidente de automóvil del amante. Según los esquemas tópicos en este tipo de relatos, la casada adúltera, Ernestina, es joven y atractiva; recatada en la relación social y sensual en las escenas íntimas. También el amante, Gerardo Gormar se ajusta al estereotipo de hombre maduro, atractivo, experimentado e influyente. A diferencia de otras parejas análogas a ésta, los dos pertenecen a una clase social acomodada y el encuentro amoroso viene favorecido por una relación, inicialmente, paterno-filial dadas las frecuentes visitas a casa de los padres de Eugenia del amigo soltero, abogado famoso y con pretensiones políticas, que trocará los regalos de bombones y juguetes

La novela de
UNA HORA

XI XII I
X II
IX III

Por el autor de EL HOMBRE QUE SE VIO EN EL ESPEJO

**EL HOMBRE QUE SE VIO
EN EL ESPEJO**



Cubierta correspondiente al nº 16, 10 de julio, 1936.

por los de flores, bolsos, estuches de tocador y perfumes. Se suma a este condicionamiento el carácter ambicioso de la joven, determinada a hacer de su deportista novio, un marido que triunfe en la abogacía y en la política, sueño para el que necesita la ayuda de su protector y amigo. Por consiguiente, tanto el inicio, como el mantenimiento del adulterio denostado con frecuencia por la protagonista (amén de por el narrador) se sustenta en el deseo (hábilmente manejado por Gerardo) de llegar a ser, cuando menos "*ministra*". El tercer personaje del trío, Enrique Pomares, el marido, permanece ajeno, de principio a fin de la historia, a las relaciones mantenidas entre su mujer y su protector y, pese a la común ambición que dirige sus actuaciones (tal vez por esta ignorancia del adulterio) la justicia poética no solo lo salva de la tragedia, sino que lo premia con el puesto por excelencia reservado a los políticos: la presidencia del gobierno. El móvil de la ambición, relacionada con cargos públicos, permite incorporar al relato apuntes sobre el funcionamiento de la política y los políticos a los que se identifica con cómicos que actúan en el foro parlamentario. Se completan las líneas temáticas argumentales con dos objetos: el retrato de Ernestina encargado por el amante a un pintor (innominado) y espejos que reflejan una realidad distinta a la percibida a través de la mirada directa. La unión de los dos motivos sirve como pretexto narrativo, en el primer capítulo, para disquisiciones estéticas aplicables a la pintura y a la obra literaria,¹⁷ mientras que los espejos como medio percepción de los ocultos instintos del hombre establecen correlación con el título. El hombre que se observa reflejado en su descarnada y profunda realidad, en dos ocasiones, es Gerardo Gomar y será este reflejo (el del espejo retrovisor) la causa del accidente que acabe con su vida.

16.2.2. Estructura y técnicas narrativas.

Se organiza el relato en torno a diez capítulos, marcados por título y por espaciado en blanco entre el final principio de cada uno de ellos. Los epígrafes, salvo el del primero y último, se caracterizan por su concisión (a lo sumo nombre precedido de determinante) y por su significado apelativo-resumidor. Corresponden los tres primeros: **Realidad + Arte + Ilusión = Belleza, Dos hombres, Una mujer**, a la presentación del conflicto y de los personajes. Los tres siguientes: **La cadena, El espejo, Rivales** al desarrollo de los acontecimientos en el presente narrativo. Otros tres: **Canalla, El drama, La implacable** al desenlace, y el último: **Dos años después**, recoge un brevísimo epílogo. Disposición concebida según los cánones tradicionales, asimismo ordenada por una voz narrativa: la del narrador omnisciente al modo clásico; solo en una ocasión (lo anotaremos en su momento) se produce interpelación a los lectores. Las coordenadas espaciales cumplen, igualmente, con lo preceptivo en este tipo de relatos, espacios interiores mayoritariamente privados: el estudio del pintor, la casa de Ernestina, el "*escondite*" de los amantes, el despacho-casa de Gormar, y dos públicos: el Parlamento y Las Salesas. Notoria resulta la escasez de descripciones ambientales, reducidas a la sucinta del "*escondite*" para configurarlo como lugar propicio al desarrollo de la relación adúltera. En cuanto a las coordenadas temporales, el relato atiende a la linealidad

de los acontecimientos con las imprescindibles alteraciones: el *in medias res* del capítulo primero, analepsis en los dos siguientes, para captar desde el principio el interés de los lectores, así como para explicar los acontecimientos desarrollados en el presente narrativo.

En cuanto a los personajes cabe destacar su reducido número: los tres protagonistas, más el innominado pintor con apariciones esporádicas en los dos capítulos primeros y en los dos últimos. Reducción que, contra lo que pudiera parecer, no sirve para la configuración de *caracteres* por cuanto las criaturas de ficción responden a planteamientos estereotipados, impulsados de principio a fin por idénticos móviles, que una y otra vez determinan sus actuaciones y que los convierten, en definitiva, en personajes planos, pese a la conflictiva existencialidad que se pretende transmitir a través de ellos. Deseo de trascender lo tópico de la historia y de sus actores, merced a la pátina de lo selecto o culto, argucia a la que asistimos desde el inicio de la novelita abierta con la siguiente dedicatoria: "*Al gran pintor Carlos Vázquez, una de cuyas obras inspiró esta novela*" (pág. 3).

Presentación y antecedentes.

Acorde con esta dedicatoria, el capítulo primero, **Realidad + Arte + Ilusión = Belleza** (págs. 3-9) tiene como escenario el estudio de un pintor. En él se sitúan a éste, a Gerardo y a una modelo, Ernestina, que prácticamente permanece muda durante toda la escena. El tema inicial del capítulo es de naturaleza estética, so pretexto del gesto del pintor: "*Volvió la espalda a su obra y la miró con un espejo de mano detenidamente*" (pág. 3). Este gesto da pie a un diálogo entre los dos personajes masculinos sobre la maestría de Velázquez, perceptible en *Las Meninas*: "*Pintó el contenido atmosférico de la perspectiva. Como yo quisiera pintar aquí el contenido psicológico de la modelo*" (pág. 4). Deseo y observación del pintor que nos sitúan *in medias res* y abren paso al retrato de la modelo en el que se confunden tres Ernestinas: la real, la del arte en el lienzo; la de la ilusión, reflejada en "*el óvalo del cristal*" (ibid). Cumple tributo este extenso retrato (prolongado en casi dos páginas) a los ingredientes de la mujer sensual y joven; en él, además, queda presentado el principal móvil de la novela. De otra parte, resulta acabada muestra del estilo entre coloquial y retórico del que López de Haro hace gala en el conjunto del relato. Sirva pues, la cita de parte de él como significativa muestra:

"Ernestina, la que respiraba sobre aquel diván de damasco rojo con su traje de noche de raso azul, color de cielo de verano en noche de luna; Ernestina, la de carne y de nervios, era el amor al alcance de la mano. En el lienzo sólo existía el rostro de Ernestina, su estilizado trasunto todavía sin contornos precisos. El peinado se desvanecía, el escote se esfumaba y lo demás eran trazos, rayas, que no obstante su vaguedad, sugerían ya las formas concisas y plenas de ese tipo de mujer que las modistas llaman "señora joven", para un director de cine demasiado gruesa, pero que Miguel Ángel juzgaría perfecta. El pintor estaba acertando a fijar el tono flavo, encendido, de la

cabellera, la garza claridad de los ojos y aquel resplandor remotamente anaranjado, aquel color de alborada, de su piel. Principalmente el pintor había acertado en la boca. No en la boca que veía todo el mundo, pura, fresca, alegre, signo de la personalidad de Ernestina para los observadores superficiales. No. El pintor había dicho: "Nada de boca en flor, la quiero ver en fruto", a lo que Ernestina, intuitiva, obedeció sellando los labios y haciéndoles avanzar en la actitud de emitir un sonido de flauta. Aquella boca, así, sólo Gerardo la había visto hasta entonces. ¿Cómo aquel demonio de pintor pudo adivinar en el rostro de Ernestina la posibilidad de un gesto tal que ni el propio marido de ella conociera tal vez? Aun los espectadores de menos imaginación sentirían, al contemplar el retrato, un impulso recóndito de robar aquel beso " (págs. 4-5).

Los indicios aportados sobre la relación secreta quedarán confirmados por el oculto destino reservado al cuadro: camuflado con doble marco entre las librerías del despacho de Gerardo. Destino que permite dar cuenta de la dedicación de este personaje a la política: *"allí se encerraba para tramar sus maquinaciones políticas o preparar sus discursos"* (pág. 7). Quedará desvelado, asimismo, el carácter adúltero y discreto de esta relación. *"Nadie sabe, ni remotamente sospecha, que engaña a su marido, y cuento, con su complicidad"* (pág. 8), de la que sólo quedará constancia en el retrato. Este tema nodular de la novela: el adulterio, queda sometido desde este primer capítulo a un tratamiento moralizante que anticipa su trágico final, por cuanto sus actantes se plantean, transmitidas a través de la voz narrativa, reacciones de aceptación rechazo ante la prueba (el retrato) de su oculta relación. Así Gerardo, al *"contemplar a Ernestina, perdurablemente copiada en su gesto más incendiario. Pero sentiría la tentación de mirarla en un espejo y entonces volvería a denunciarse le médula de sacrificio y de dolor, el fondo de tormento que existía bajo la tosca máscara de voluptuosidad"* (pág. 7).

Mientras que Ernestina, posando para satisfacer su vanidad *"pensaba que aquel retrato iba a ser la prueba de su amor loco y de su traición negra que en el lienzo quedarían escritos para siempre; con lo que se jugaba el honor, y la vida tal vez, por satisfacer un capricho del amante. La abrasaba su vergüenza de haber llegado a depravación tanta; pero, al mismo tiempo, que un hombre ilustre, domador de la suerte, la quisiera tener ante sus ojos siempre, le complacía"* (págs. 8-9). Apunte, sujeto a las tópicas relaciones de joven atraída por la experiencia y el poder del amante, que adelanta el otro tema central del relato: la vanidosa ambición de Ernestina; el *"domador de la suerte"* favorecerá la del marido.

El tratamiento moralizante del adulterio se completa con la percepción del pintor ante su obra maestra: *"no era una mujer lo que estaba retratando: era un pasión, pecado y atrición a la vez: ^(sic) el gran conflicto de una carne y una conciencia"* (pág. 8). Reflexión que sirve como pretexto para la cita de otros cuadros famosos con historia de ocultamiento parecida a la del lienzo de la novela: **La Maja desnuda** y **La Gioconda**; así como para una breve definición estética, acorde con los presupuestos realistas-naturalistas conformadores de esta novelita y de otras breves o extensas de López de Haro: *"a veces el genio, imitando*

a la Naturaleza, se esconde para producir lo más hermoso." (Ibid). Queda pues signado este capítulo, por un entramado de relaciones temáticas y estéticas que funcionan como acabada presentación del conflicto y de su enfoque narrativo.

El capítulo segundo, **Dos hombres** (págs. 10-17 ilustración en la 15), tiene como principal motivo a los dos protagonistas masculinos, vistos ahora a través de su relación profesional en la que actúa como mediadora Ernestina. Cuatro son los espacios en donde se ubican los acontecimientos: el estudio del pintor; en él se da por terminada la sesión de pose para el retrato, final propicio para complementar el retrato de la joven, transfigurada ahora en *"burguesita que ha salido de compras"* (pág. 10), opuesta a *"la dama insinuante y descotada que iba a pervivir en el lienzo"* (ibid); así como para incidir, por boca del pintor, en consideraciones acerca del matrimonio y del divorcio acordes con el binomio tradicional matrimonio = amor sosegado/ adulterio = amor ardiente: *"Te iba aconsejar que la divorciases y te casaras con ella, pero me doy cuenta de que no podías hacer disparate mayor. Con un amor demasiado ardiente puede ser el hogar, literalmente, un hogar en que te abrasaras"* (pág. 11).

Constituye el segundo espacio la calle, considerada tan sólo como lugar de tránsito: en la acera Ernestina toma *"un taxi"* (pág. 10); Gerardo ordena al chófer ir *"a escape"* (pág. 12) a las Salesas. Es precisamente el Palacio de Justicia madrileño, situado en esta calle, el tercer escenario que sirve para el informe sobre la actividad profesional y política de los *dos hombres*: *"En el Palacio de Justicia entró don Gerardo Gormar, abogado de primera cuota, ex ministro y jefe de la más importante minoría parlamentaria. Esperábale impaciente su primer pasante, Enrique Pomares ex subsecretario diputado también. Pomares tenía la toga puesta"* (pág. 12).

El diálogo entre ellos especifica las relaciones de confianza y a su vez de subordinación: Gerardo Gormar es el *"maestro"* (pág. 13), Enrique Pomares se pliega a sus órdenes, dadas, en la mayoría de las ocasiones, *"de sopetón"* (ibid), ya sea en el foro de justicia o en el parlamentario. En el primero de ellos queda el importante abogado y es la expectación que su entrada en la *"sala"* despierta, el pretexto narrativo para incluir su retrato enmarcado en un espacio adecuado a su aspecto:

"concierto suntuoso de mármoles y bronce, adecuado escenario a personaje de la parsimonia y atuendo de Gerardo Gormar, alto, fuerte, de perfil tajante, quijada robusta, ojos negros. Tipo de señor feudal castellano, atezado por los cierzos y endurecido por las lides. Una armadura adamasquinada irfale a su garbo tan bien como la toga. El Greco no hubiese desdeñado retratarle. A los cuarenta años sus cabellos grises no denunciaban provecdad; mas parecían calcinados por el calor de fragua de sus sesos." (pág. 13).

Acabada descripción del amante maduro e influyente que tópica e irremediablemente atrae a la *modelo*.

El cuarto escenario de este capítulo es la casa de Enrique Pomares exenta de descripción; se ofrecen,

no obstante, los referentes precisos -ascensor, personal de servicio- que permiten localizarla como vivienda burguesa. Encerrado en "*despacho*" (pág. 14), el aventajado discípulo de Gormar prepara la sesión vespertina parlamentaria pues, por decisión del "*jefe*", él será el encargado de llevar "*la voz de la minoría*" (pág. 11) en el debate parlamentario sobre la "*reforma agraria*" (pág. 13). Alusiones a la actividad política y a uno de sus temas más polémicos que permiten situar el presente narrativo en el período de la II República española, a la par que fijan el escepticismo político del autor empírico expresado a través del narrador omnisciente. En este sentido, la preparación del discurso parlamentario es presentada como escena teatral cuyos gestos, tonos y muletillas oratorias ensaya el joven diputado; ensayo previo que sirve, a su vez, para incluir el retrato de este personaje, así como para aludir, mediante breve analepsis, al papel que Ernestina ha desempeñado en su meteórica carrera:

"Decía los incisos accionando, midiendo el volumen de voz y la justeza del ademán como un cómico que ensaya a solas. Parecía un bello loco en su celda. Se había despeinado, enmarañando los hilos de tinta -azul-negra, de estilográfica- de su pelo electrizado como el del gato que recordaban los ojos verdes en que fulgía la ambición. Con sus veintinueve años era un muchacho. Trajo al bufete y a la política todo el optimismo y la pujanza de sus campeonatos de esquí o de natación. Ernestina, cuando eran novios, le solía decir: "Si aplicas todas estas energías al estudio triunfarás, porque tienes acometividad, desparpajo y talento" (págs. 14 y 16).

Queda así configurada la relación triangular, signada por la ambición política, segundo de los temas centrales de la novela. De otra parte, el capítulo se cierra con un breve diálogo entre los jóvenes esposos en el que se vierte la confianza sin fisuras del marido, indicadora de su ignorancia sobre la aventura galante que hace "*bajo el colorete, palidecer*" (pág. 16) a Ernestina.

El tercer capítulo, **Una mujer** (págs. 18-26, ilustración en la 23) queda marcado por analepsis explicativa del presente narrativo; con éste se inicia, insistiendo, de nuevo, en el carácter pecaminoso del adulterio:

"Aquella tarde la pasaría con Gerardo en el "escondite". El marido tenía su afán en el Congreso, lo que aseguraba, como otras veces una junta o un viaje profesional, la impunidad de los amantes. Gerardo era prudente, ladino y poco aficionado a complicaciones. [...] ¿Cómo había podido llegar a esto? Ella no quiso, ella no quería, a ella la atormentaba el pecado, ella se rebelaba, y, sin embargo, vivía Ernestina en el profundo infernal de la más negra traición. ¿Cómo había podido llegar a esto? Recordó" (pág. 18).

Abarca el recuerdo las visitas de Gerardo a la casa familiar; el cambio experimentado en los dos a lo largo de los años: el joven que "*carecía en absoluto de formalidad*" (pág. 19), se convierte en triunfador, obtiene acta de diputado y es nombrado ministro; la niña que jugaba con Gerardo o paseaba "*muy acurrucadita*" (ibid) en su coche se transforma en "*una estupenda mujer*" (ibid) quien, en su "*puesta de*

largo", (ibid) propone al viejo amigo que le haga el amor: "*Ahora estáis de moda así, un poco maduros*"; (ibid) propuesta irrealizada, obviamente, y sustituida, y sustituida por anuncio telefónico de boda y petición de ayuda al amigo: "*-Es- le contestó aquel día- eso que dices en apariencia. En realidad es un abogado del que tú harás un hombre de provecho. Si no cuento con tu ayuda, no me caso*" (pág. 20). El "eso" aludido incide en las actividades deportivas y sociales de los jóvenes de los años veinte-treinta: "*Sportman [...] hockey, cocktail y craverna*" (ibid), contrapuestas a las aficiones de la generación anterior (la del maduro Gerardo). Diferencia esgrimida más adelante como inevitable causa de adulterio. Continúa la rememoración de Ernestina dando cuenta de los frecuentes encuentros entre el trío, durante los primeros años después de la boda: "*Gerardo era como el hermano mayor de los dos, el guía, el mentor; insensiblemente lo gobernaba todo*" (pág. 21). Se acerca el peligro, nueva consideración moralizante, asociada de forma directa a la ambición política: "*¿Se daba cuenta Ernestina del peligro? No, no se daba cuenta; no lo sospechaba; le parecía aquello todo tan natural como la salida diaria del sol. Los rosales tampoco se dan cuenta de lo que va a acaecer en sus yemas por obra del sol.*"

La política vino a complicarlo todo, a enredarlo." (pág. 22). Su resultado, el inicio de la relación adúltera. Pomares sugiere a la esposa la visita al amigo, para convencerlo de que lo incluya en "*la candidatura*" (ibid), apostillada por el narrador en términos análogos a los usados para Ernestina: "*Pomares no se dio cuenta del peligro. Es ciega la ambición*" (pág. 24). Los ingredientes están servidos: la visita acaba con aceptación del ruego a cambio de especialísimos favores de la joven-niña, resumen que cierra el capítulo y explica aquel gesto captado en el retrato:

"- Sus ojos se anegaron de gratitud bajo la mirada a fondo del bienhechor. Y fué un impulso. De niña, cuando ella le pedía a Gerardo una golosina o un juguete, él solía preguntar; "¿qué me darás tú a mí?" De niña, ella contestaba siempre: "Un beso". Ahora no sonaron ni la pregunta ni la respuesta, pero inconscientemente -inocentemente - Ernestina puso aquel gesto que copiaba la sagacidad del pintor" (pág. 26).

Adulterio y política.

Los tres capítulos correspondientes al desarrollo de los acontecimientos aportan escasas novedades. En ellos se insiste en el significado moralmente negativo del adulterio, planteado desde distintas voces en los capítulos de presentación; se retoman, asimismo, algunos hechos presentados por el narrador, corroborados por intervenciones de los personajes y asistimos al ejercicio parlamentario de los "*dos hombres*" (pág. 10) culminado en crisis de gobierno. Ingredientes previsibles, por informaciones de anteriores capítulos. El elemento de cierta novedad reside en el protagonismo concedido al espejo, objeto real-simbólico que establece correlación con el título de la novela, por cuanto la visión fugaz del verdadero Gerardo desvela y anticipa su comportamiento perverso, enmascarado en su imagen superficial-pública;

imagen reflejada que, en definitiva, presta verosimilitud al desenlace trágico.

El título del cuarto capítulo, **La cadena** (págs. 27-34, ilustración en la 31) adquiere valor dilógico: significado de inevitable dependencia entre los amantes, o serie de acontecimientos que desembocan en una actuación estelar del joven tribuno con resultado de crisis de gobierno. La unidad de estos dos móviles narrativos viene dada por coincidencia en las coordenadas temporales: la tarde anunciada para el encuentro en el "escondite" coincide con la sesión parlamentaria sobre la reforma agraria. El primer escenario, reincide en el sentido amoral de la relación adúltera:

"Estaban en el "escondite": un entresuelo decorado desvergonzadamente según era su destino. Todo tapizado, guatado, alfombrado, áfono, con lujo de divanes fofos, de cojines fonjes; todos los cristales granulados y gruesos, verdes que apenas dejaban pasar la luz diurna en débil claror glauco de fondo de mar. A Ernestina, una vez allí, le parecía haber descendido siete estados bajo tierra. Se escondían para amarse, como los topos. Sólo era blanco brillante el departamento de la "toalé", en donde mármoles, porcelanas, metales, espejos y chorros de agua ofrecían pureza a la impureza" (pág. 29).

Acorde con este continuado tono moralizante, la posible escena erótica queda eludida, sustituida por severo discurso de Gerardo sobre el enmascaramiento de la verdad, sobre la hipocresía como norma de conducta entre los hombres: único animal que engaña a sus "congéneres" (pág. 28), a sí mismo e incluso "al Dios en quien cree" (ibid). Narrativamente se justifica tan prolongada digresión, por la rememoración del silencio de los amantes sobre sus verdaderos sentimientos en la lejana "puesta de largo": engaño en el pasado, repetido en "otro engaño." (Ibid) presente. Se sucede el diálogo con reiteradas peticiones por parte de Ernestina del cese de una situación "que me envenena la sangre" y que puede traicionarla en momentos de delirio:

"Tú conoces mi mala costumbre de nombrarte desde aquél día, desde aquella hora en que sorprendida, loca, en un delirio, casi grité: "¡Gerardo!" Las tres sílabas son como el sonido de nuestro amor, de nuestro delito, y, sin quererlo, brotan de mis labios, suben a mis labios, yo no sé si desde el fondo de mi sensibilidad o desde el fondo de mi conciencia. Lo que sí sé es que esas tres sílabas van a "ser mi perdición". (pág. 30).

Nótese la huella del estilo balbuceante, y repetitivo de Felipe Trigo en este fragmento, el primero en el que, con expresión eufemística, se alude a la pasión que ha encadenado a la joven con el maduro amante. La solución de divorcio, planteada por Gerardo, es rechazada y los argumentos esgrimidos retoman lo que ya el lector conoce: "Mi marido me quiere, es bueno, es leal, es todo un caballero. Y es obra mía" (págs. 30 y 32). Discurso de autoafirmación seguido de las habituales consideraciones morales: "Ya me has tenido, Gerardo, ya conseguiste lo que deseabas. Haz lo que tantos hacen, lo que es tan de vosotros los solterones, los cazadores de virtudes: déjame. No te lo voy a reprochar" (pág. 32).

Sin embargo, la moderna eva, ante la rotunda negativa del amante reacciona "*resignada [...] humilde*" (ibid), una vez más se rinde al fingimiento: el "*kimono negro*" con "*dragón dorado*" (ibid) es sustituido por "*pergeño de gran dama*" (pág. 32). A su costumbre de fingir acude, cuando el confiado marido le comunica al llegar a casa que el éxito de su discurso ha motivado la crisis de la mayoría parlamentaria, que es necesario "*trazar una línea de conducta*" (pág. 33) y que a "*Gerardo no se le encuentra por ninguna parte*" (Ibid).

El siguiente capítulo, **El espejo** (págs. 35-37) atiende a la imagen privada y pública del jefe de la minoría parlamentaria. Para aquella se recurre al espacio de ocultamiento y será en él y ante el gesto inocente y repetido de "*mirarse al espejo*", antes de acudir a "*la última parte de la sesión de Cortes*" (pág. 35), cuando tiene lugar el hecho al que alude el título de la novela:

"Gerardo "se vio" [...] Al otro, al auténtico, al que permanecía escondido detrás del gesto social [...] Había visto un Gerardo odioso, protervo, sádico, vil: un individuo que tenía los ojos bizcos y en los labios retraídos y violáceos la expresión de la más sañuda crueldad y de la sagacidad más repulsiva; un candidato al patíbulo" (págs. 35-36).

Rápidamente es rechazada esta profética imagen para adoptar la máscara de "*Jefe de partido, posible jefe de gobierno*" (pág. 37). Con ella llega al espacio público, la Cámara. Pomares, exultante por su éxito, le informa de lo acontecido durante su ausencia; el grupo "*gormacista*" (ibid) aplaude entusiasmado al joven diputado; Gerardo acalla los aplausos y declara su orgullo "*porque la dialéctica y las galas de este joven tribuno son decía- flores cultivadas en mi jardín*" (Ibid). Continúa mostrando su paternal desacuerdo con la actitud y discurso del inexperto parlamentario y concluye solicitando al secretario "*redacte una nota oficiosa*", anunciando una intervención para el día siguiente. En ella expondrá la postura del partido ante una crisis que considera lamentable y pernicioso para los intereses del partido.

El capítulo sexto, **Rivales** (págs. 38-44, ilustración en la 41) atiende al enfrentamiento entre maestro y discípulo aventajado quien "*con noble arrogancia juvenil se rebeló contra aquella farsa y la desbarató por el procedimiento expeditivo de enseñar el juego*" (pág. 38). El farsante, el taumaturgo es, claro está, Gerardo, quien "*sofisma tras sofisma, maquiavelismo tras maquiavelismo, se las compuso de modo que sin desautorizar lo dicho por Pomares, lo volvió completamente al revés*" (ibid). Vuelve a ser protagonista en este capítulo la comedia y farsa de la vida política, opinión del autor transmitida a través del narrador y subrayada ahora por la única apelación a los lectores usada en la novelita: "*Ya supondrá el avisado lector que al día siguiente se intentaba la formación de un Gobierno de los llamados de coalición*" (pág. 39). La necesaria búsqueda de diputados para cargos ministeriales encomendada a Gormar retoma un planteamiento narrativo análogo al que vimos para la constitución de la lista de candidatos a diputados; diálogo de la joven pareja, dudas sobre las decisiones de Gerardo... No obstante, las reacciones son bien distintas: firma decisión de Enrique de derribar a él y a su gobierno si no lo nombra ministro, resolución refrendada por

la mujer: "-¡y *harás bien!*" (pág. 40). Evolución de actitudes, resumida por Pomares como resultado de un cambio, en Gormar, por razones para él desconocidas: "*de bienhechor se convirtió en enemigo solapado y traicionero*" (ibid); cambio en el que sobrevuela la envidia y que preludia el trágico desenlace. Una doble llamada telefónica interrumpe el diálogo: Gerardo, haciéndose pasar por modista de la señora, la cita para la tarde siguiente "*A la hora de siempre*"; y a Enrique lo emplaza en su despacho, a las ocho, para tratar un importante asunto no desvelado. Se cierra el capítulo y esta segunda parte de desarrollo de los acontecimientos, con breve conversación entre los esposos, basada en conjeturas acerca de las intenciones del antaño "*hermano mayor*"; anticipo de lo que habrá de ser el desencadenante del drama:

"- *Me escama esto. A las ocho en su despacho, que le espere si tarda. Puede ser para el acoplamiento de carteras; puede ser para pedirme que renuncie a ser Ministro por esta vez. ¡Qué sé yo!*

- *Difícil es calcular- dijo ella*" (pág. 44).

El drama del espejo.

En los tres capítulos que constituyen el desenlace culmina el tratamiento moralizante con que el adulterio ha sido reiteradamente expuesto en capítulos anteriores, por consiguiente, el castigo a la culpa cometida será la muerte de los transgresores del amor socialmente instituido.

El sonoro título del séptimo capítulo, *Canalla* (págs. 45-50) toma la interjección repetida, en su primera parte, por Ernestina ante las directas declaraciones de Gerardo. Tiene lugar la escena en el "*escondite*", "*a la hora de siempre*" anunciada por la llamada telefónica del capítulo anterior: las siete de la tarde. El móvil del conflicto es también el anunciado: el jefe del partido, encargado de formar gobierno, ha decidido conceder un ministerio a Enrique Pomares, si bien su decisión no atiende a sus méritos sino a las satisfacciones que le proporciona Ernestina: "*Él no me interesa. Es un vanidosillo que imagina merecérselo todo[...]* No lo destrocé de un papirotazo pensando en tí. Te llevaba en los sentidos, respiraba todavía tu aroma, no se había enfriado en mis labios tu último beso" (págs. 45-46).

Declaraciones ajustadas al estilo de la novela galante, eludidas por este personaje, sin embargo, hasta este momento de la historia. A ellas añade las referencias al "*engaño*" del ingenuo marido y las completa con frase tópica, y lapidaria "-*Ven acá, preciosa. Y que no se queje el novel Ministro. Si buena mujer le robo, buena cartera le doy*" (pág. 46); conjunción de palabras y actitudes que funcionan como alerta al pundonor de la joven esposa. Se obra así el milagro (algo forzado parece obvio que, aunque omitidas en el discurso narrativo, declaraciones similares a estas habrían de haberse producido en anteriores encuentros) de convertir la resignada humildad de Ernestina, en firme resolución de poner fin al fingimiento que le "*envenenaba la sangre*" (pág. 28): abrazo al vacío, reiterados insultos, bofetada como respuesta ante la "*ignominiosa*" (pág. 47) pregunta: "*¿No fue por una cosa así, por conseguir una posición social por lo*

que...? (ibid) que culminan con una despedida contundente: "*¡Canalla! y escupiéndoselo enloquecida - ¡canalla, canalla, canalla, salió Ernestina del "escondite"*" (Ibid).

Sobre el carácter perverso del "*canalla*" incide la segunda parte del capítulo. La entrevista anunciada en el despacho va precedida de irónico comunicado a los periodistas, al llegar a su casa, sobre "*una importante gestión fallida*"; (págs. 47-48) de contemplación del cuadro oculto que aviva sus deseos y le lleva a pensar, incluso, en el asesinato. El diálogo, en fin, entre los "*dos hombres públicos*" (pág. 48) subraya el cinismo del político que condiciona los intereses públicos a los privados, maquiavelismo aparentemente objetivado, como en casos anteriores, apelando a razones de estrategia política. Sin embargo, esta artimaña vuelve de nuevo a fallarle: el discípulo conoce los subterfugios del maestro y ante su directa declaración final: "*no te hago Ministro porque no me da la gana*" (pág. 50). La respuesta será de frontal rebeldía: "*No será usted Presidente porque no quiero yo*" (ibid).

El título del capítulo octavo, **El drama** (págs. 51-55), remite a un doble significado: el suicidio de Ernestina y el drama del amante: "*Gerardo "se vio" por segunda vez*" (pág. 55).

De nuevo, una llamada telefónica funciona como elemento de interrupción del diálogo y como medio narrativo para informar de un hecho. La acalorada y discordante conversación interrumpida es la de los políticos rivales, personajes ubicados aún en el escenario anterior; el acontecimiento, el accidente grave de la señora de Pomares; el transmisor de la preocupante noticia, un personaje tangencial: el secretario de Gormar. El anuncio de la tragedia les hace olvidar sus anteriores diferencias: los dos hombres se dirigen rápidamente en el coche de Gerardo hacia su casa; los dos entran en ella a la vez y juntos contemplan el cuerpo de Ernestina, yacente, en el tocador: "*la arista de un mueble en su nuca se anticipó al veneno, cuya intervención atestiguaba un pomo vacío sobre la mesita de cristal*" (pág. 53). Distintas han sido, sin embargo, las reacciones de los rivales desde que les fue dada la noticia: "*Pomares callaba [...] Gerardo, en cambio, no podía callarse*" (pág. 52); actitudes mantenidas ante el cadáver de Ernestina: Gerardo se arrodilla, comprueba el pulso, los latidos y rompe en reiterado lamento: "*¡Se ha matado....*" (pág. 52) acompañado de patéticos gestos; Pomares, por contra, "*permanecía en el umbral quieto, como si lo hubiese petrificado la impresión*". (Ibid). Recuperado y acuciado por la inquisitiva mirada de Gerardo, le lanza breve y certera pregunta: "*¿Por qué se ha matado? ¿Por qué?*" (Ibid). Brevedad contestada con largo parlamento, otra puesta en escena, del político que hace al marido sentirse culpable por no haberla hecho feliz; infelicidad que "*la ha llevado al suicidio*". Cumple el efecto buscado el maquiavélico discurso: la rebeldía ante el "*maestro*" se torna en súplica de perdón; "*Estaba loco, pero fue sólo un momento*" (pág. 55). El destino trágico, no obstante, acecha al "*canalla*": las tres lunas biseladas del armario le desvelan su verdadera imagen por segunda vez.

El penúltimo capítulo y último de los correspondientes al desenlace lleva por título **La Implacable** (págs. 56-61), clara alusión a la muerte como castigo y, claro está, el objeto de la fatal ira es el perverso

personaje, pese al notorio cambio de actitudes desde el suicido de Ernestina. Implican estas transformaciones el invento de una mentira piadosa para consolar al joven viudo: el diagnóstico de un "*lupus tuberculoso*" (pág. 56) en la sien que progresivamente afearía su rostro, la determinaron al suicidio; la petición al Jefe de la Minoría, encargado (tras su personal renuncia) de formar Gobierno, de que nombre a Pomares Ministro de Gobernación:

"Allí la política, el orden público y las cien mil chinchorrerías de cada hora, serán su remedio.

Pomares fué, pues, Ministro. Un Ministro simpático a la opinión, porque la leyenda del suicido de Ernestina, heroísmo de una belleza, hizo fortuna. Sobre todo entre las mujeres" (págs. 56-57)

y, finalmente, su retirada temporal de la política. Todo ello, sin embargo, no es sino máscara pública tras la que se oculta una íntima verdad: "*Lo que le interesaba era "no volverse a ver"* (pág. 57). Obsesiva idea que lo persigue y de la que inútilmente trata de zafarse: su ayuda de cámara lo afeita o anuda la corbata; viaja a París en automóvil y sin espejo retrovisor; evita los viajes en tren: los coches-cama y coche comedor siempre tienen espejos; da un rodeo cuando se acerca a superficie, pulimentada o acuífera, que pueda reflejar su imagen... Su "*espejofobia*", ampliamente (unas tres páginas) relatada y comentada por el narrador omnisciente, se cierra con un párrafo resumen de los dos momentos en que Gerardo "*se vio*" y que convertirían su vida en la del hombre que huye de su imagen:

"Aquellos Gerardos, aquel Gerardo, porque todos eran "él", se presentó por primera vez, como los fantasmas, en el espejo del "escondite". Entonces fue un momento. Le bastó a Gerardo darse cuenta de que estaba allí para que se borrara. Pero este Gerardo de ahora no se iba. Desde que apareció en las tres lunas, de pie, junto al cadáver de Ernestina, parecía que pisando el cadáver de Ernestina, desde entonces este Gerardo odioso, bizco, criminal, patibulario, saltaba de uno a otro espejo, estaba detrás de todos los cristales y temblaba en las linfas de todas las fuentes" (pág. 60).

Inútil huida. En el recorrido para dirigirse al campo y así poder vivir en una casa "*sin espejos ni cristales, ni fuentes, ni arroyos...*" (ibid), el destino, disfrazado de "*bruto chófer que había vuelto a montar el espejo retrovisor!*" (pág. 61), le devuelve su fatídica imagen con resultado de accidente mortal. Se cierra el capítulo con la pública difusión de su muerte, voceada por los vendedores de periódicos en las calles de Madrid y con la recuperación del pintor de su obra de arte: "*En cuanto el pintor lo supo, fue al despacho de su amigo y se llevó el retrato a su estudio*".

El epílogo, **Dos años después** (pág. 62), con tan sólo dieciocho líneas, recoge el diálogo entre el pintor y Pomares "*que pronto sería Presidente y de quien se decía que iba a casarse con una morena*" (pág. 62). El tema de la entrevista gira en torno al retrato; inventa el pintor una historia creíble sobre un encargo secreto de Ernestina antes de que su belleza se perdiera; solicita poder enviarlo al "*Salón*". (Ibid); accede Pomares, si simplemente lo titula "*Retrato*". *Y nadie la reconocerá. Yo mismo le confieso a usted que no le encuentro parecido. Esa boca así, en botón, no es su boca.*" (Ibid) Apreciación que incide, hasta el final,

en la doble imagen de Ernestina simbolizada a través de la boca, comodín narrativo utilizado como elemento de coherencia textual, así como en la mantenida ignorancia del incauto marido.

El lacónico cierre del epílogo, por su parte, insiste en el trágico final del adulterio, asociado a su prueba, el retrato: "*Ganó el cuadro una primera medalla. Fue lo único que salvó.*"

16.2.3. Un ejemplo moralizante.

También la novelita al igual que su referente pictórico-estético se expuso al público tres meses después y de manera análoga su temporal ocultamiento aparece mediatizado por el adulterio, tema tabú en **La Novela de Una Hora**. Recordemos, en este sentido, cómo la única novelita que roza este tema es la de Pedro Mata, **El número uno**, tercero de los títulos de la colección, cuyo final abierto ofrece al lector la posibilidad de elegir entre la continuidad de la relación joven-mujer madura que acabe en adulterio o el cese de la misma; ambigüedad ausente en la de López de Haro. Así pues, y pese a las recurrentes consideraciones sobre el peligro y amoralidad de las relaciones extraconyugales, plenamente confirmadas por el desenlace trágico de sus agentes, la mera presencia de este tema parece no adecuarse al proyecto ideológico de **Editores Reunidos**, ni tan siquiera (al modo de los "*exiemplos*" medievales) como negativa historia destinada a enseñanza ejemplificadora de conductas contrarias a las convenciones sociales. Tampoco surtieron efecto, en tan severos censores, las elusiones de escenas galantes, sustituidas, según hemos anotado, por severos discursos o autorecriminaciones de la adúltera; ni la cautelosa omisión de rasgos de estilo que permitieran asociar a la novelita con las inscritas a la corriente erótica. Si a todo esto añadimos un tema, aunque secundario, importante para el desenlace y contrario a la moral católica: el suicidio de Ernestina, obtenemos la cabal prueba de que el retraso en la publicación de la novelita de un promocionista famoso vino determinada por razones de discordancia ideológica con los promotores de la revista. Aún cabría añadir otro factor *non grato*: el tratamiento crítico y degradatorio de la política y los políticos que López de Haro transmite a través de los comportamientos y actitudes de sus criaturas de ficción: el Parlamento como foco de comediantes, sujeto al arbitrio de unos pocos, atentos a intereses particulares o de partido, más que a las repercusiones de su actividad pública en la ciudadanía. Obsérvese, además, que los personajes políticos de la novelita: Gerardo Gomar y Enrique Pomares, por su profesión (abogados de primera fila) y estatus social bien pueden ser asociados con partidos de programa político conservador. Distante escepticismo político, en fin, no proclive al rearme de los grupos de derechas, en vísperas de la guerra civil. Paradoja de paradojas: un relato eminentemente tradicional en planteamientos narrativos y temáticos, bastante menos atrevido que novelas (incluidas las del propio López de Haro) masivamente publicadas en las dos primeras décadas del siglo, se convierte en producto pernicioso para mentes bienpensantes en el año 36.

NOTAS

1. Corresponden, respectivamente, a los números 116 y 149, tardía incorporación ampliamente compensada por ser continuada y abundante su presencia en colecciones posteriores, incluidas las de vida breve: **El Libro Popular: Los Novelistas**; la valenciana, **La Novela con Regalo**, **El Cuento Galante**, **La Novela de Bolsillo** y **Almanaque de Amor**.
2. Para mayor detalle de títulos, números y año, tanto en esta colección como en otras en las que colaborara López de Haro, Cfr. nuestro apartado de **Bibliografía**. Granjel (**Eduardo Zamacois y la novela corta**, Salamanca, P.U.S., 1980, pág. 72) cuantifica diez títulos para **Los Contemporáneos**. Recordaremos, una vez más, las dificultades para la elaboración de un catálogo completo de relatos de López de Haro (y otros autores) publicados en colecciones populares; en este sentido, tanto nuestro apartado bibliográfico, como las referencias a novelitas editadas en distintas revistas son mero acercamiento y queda "obviamente, sometidas a revisión de investigaciones posteriores, si las hubiera. Téngase en cuenta, además, el práctico desconocimiento de colecciones seguidoras del modelo Zamacois en provincias, por ejemplo, la valenciana **La Novela con Regalo** en la que López de Haro publica dos relatos no recogidos en ninguno de los listados sobre sus obras que hemos manejado.
3. Para información más puntual remitimos al apartado III.3.2. Allí apuntamos cómo el orden de intervención parece planificado atendiendo al grado de popularidad de los participantes en esta experiencia colectiva: una prueba más de la fama de López de Haro, entre los lectores de novelas de quiosco, desde 1918 año de edición de **La tristeza del ocaso**.
4. Aunque no coincide la fecha de escritura con la de publicación parece probable que si coincidiera con la de entrega al sello editor. Fenómeno análogo de inédito reservado observamos en Lino Novás Calvo. Y podremos apreciar en los dos colaboradores siguientes: Pérez y Pérez y Martínez de la Riva, últimos autores del catálogo.
5. En **La Novela Mundial**, nº 19, 22 de julio, 1926.
6. Esta abundancia de títulos para **La Novela de Hoy**, sumada al hecho de ser el segundo autor de **La Novela de Noche**, **Demasiado hermosa**, nº2, 1924, colección promovida por Artemio Precioso, son indicios claros de que López de Haro fue uno de los novelistas con contrato en exclusiva. Aunque sin data, Atlántida, editorial del Mecenazgo albacetense, publicó también una de sus novelas extensas: **Un hombre visto por dentro**.
7. Fue esta la segunda novela de López de Haro, editada por Pueyo que y según declaraciones del autor a Ataúlfo G. Asenjo, prologuista de **El fugitivo** (**La Novela de Hoy**, nº 431, 15 de agosto 1930) "*Se vendió en menos de dos meses la primera edición. Desde entonces sigo haciendo novelas*" (op. cit. pág. 6).
8. Cfr. R. Cansinos-Asséns, **La Nueva Literatura. Las escuelas literarias II**, Madrid, Sanz Calleja, s.a., págs. 178-180.
9. Hemos tenido acceso a dos de ellas, publicadas en **La Farsa: Entre desconocidos**, nº 21, 28 de Enero, 1928; estrenada dos días antes en el teatro Calderón de Madrid y **Ser o no ser**, nº 122, 11 de enero, 1930; estrenada el 2 de marzo de 1926 en el teatro madrileño de la Princesa.

10. Ejerce como notario primero en un pueblo manchego, experiencia de la que se nutre la primera de sus novelas de la vida: **En un lugar de la Mancha**. En 1933 lo encontramos con notaría en Barcelona "una de las que más dinero producen (sic) en toda España" según Joaquín Belda en "Rafaelito López de Haro". **A fuego lento**, Los 13 nº 4, 25 marzo, 1933, pág. 3.

11. Corresponden las citas a Joaquín Belda, prólogo citado págs. 3 y 4. No obstante, el propio López de Haro admite que las por él llamadas *novelas de la carne* "son concesiones al bolsillo: se escriben para ganar dinero". Cfr. E.G. de Nora, **La Novela Española contemporánea. I**. Madrid, Gredos, 1970, pág. 400.

12. **La Novela Mundial**, op. cit., págs. 4-7. Van precedidas estas páginas informativas sobre vida-obra del autor de un catálogo de OBRAS DEL MISMO AUTOR atendiendo a la división de los tres tipos de novelas: de la vida, de las almas, de la carne; Novelas cortas, Estudios y Teatro. El apartado más amplio lo constituye el de **Novelas Cortas**, le sigue el de **Novelas de la vida**, y tan sólo dos **Novelas de las almas**: **Sirena** y **Ante el Cristo de Limpias**. Se completa el anuncio con **Su majestad el individuo** (Estudio) y **La zarabanda de pasiones** (Teatro).

13. Son cuatro las novelas publicadas a partir de 1939, incluidas dentro del grupo de "Novelas de las almas": **Adán, Eva y yo** (1939), **Interior iluminado** (1945) **Entredós** (1955) y **Alonso Quijano** (1959). En esta última aparecen referencias a las novelas extensas y breves, así como a sus obras dramáticas. No se aportan datos sobre fechas ni sellos editores.

14. Cfr. **Raros y olvidados...** Madrid, Prensa Española, 1971, págs. 75-76.

15. Corresponden las citas, op. cit. págs. 400 y 402. Incide Nora en cómo esta capacidad de adaptación a diferentes temas, orientaciones ideológicas y estilo supone una continuada interferencia (no sólo de producción) entre novelas clasificadas en los tres grupos señalados por López de Haro. Ejemplifica con los inexactos límites perceptibles entre **La Venus miente** (1919), "novela de la carne" y **Poseída** (1911), "Novela de la vida".

16. Tanto las ilustraciones interiores, como la de cubierta aparecen sin firma y por sus trazos inexpressivos pudieran corresponder al anónimo ilustrador de números anteriores. La de cubierta representa a la figura femenina del "retrato" con el gesto bucal al que se alude repetidamente en la novelita. En la primera de las interiores (rememorativa: "El pintor miró a su modelo... (pág. 9)" (pág. 15) aparece el pintor; en la segunda, igualmente rememorativa "... mientras Enrique pronunciaba un gran discurso, ella... (pág. 18)" (pág. 23) la joven adúltera semipostrada y con gesto duro de evidente enfado. Las dos siguientes son anticipativas y recogen el tema y personajes políticos: en la tercera un grupo desdibujado de nueve hombres, de entre ellos destaca uno perfectamente perfilado y en pie "Fue el de Pomares un discurso claro, conciso, arrollador. (pág. 38) (pág. 31); la cuarta recoge a tres figuras con boina "Los vendedores voceaban por las calles de Madrid (pág. 61)" (pág. 43). La noticia divulgada es la muerte de Gerardo Gormar.

17. Según declaraciones del autor "En ninguna de mis novelas hay nada de la vida de nadie [...] No he conocido a nadie que me pareciese digno de ser protagonista de novela" (Prólogo a **El fugitivo** op. cit. pág. 3). Sin embargo, estas interferencias estéticas, pintura-novela, parecen sustentarse en recuerdos de infancia y adolescencia: "Mi tío Acisclo era muy amante de la pintura. Tenía la casa llena de cuadros, generalmente copias de Murillo, Velázquez, Goya..." (Prólogo citado pág. 5); de otra parte la profesión adjudicada a sus protagonistas masculinos coincide con la paterna y la suya propia. Indicios de raigambre ególatra circunscrita claramente al reducido núcleo familiar: "Mi padre, con sus leyes y sus lecturas científicas, y mi tío Acisclo, con sus versos y su afición a todas las artes, fueron mis mentores hasta los quince años..., y creo que lo siguen siendo todavía" (Ibid).

17.1. RAFAEL PÉREZ Y PÉREZ.

Con un autor bien representativo de la modalidad narrativa popular comúnmente denominada **novela rosa**, Rafael Pérez y Pérez (Cuatretondeta-Alicante, 1891, Alicante 1948), llegamos al penúltimo inédito, **María Dolores**, de **La Novela de Una Hora**, publicado el 24 de julio de 1936, recién iniciada la guerra civil: momentos trágicos, nada proclives al mantenimiento de la revista, y menos aún a la historia que esta obrita relata.

A diferencia de sus dos predecesores: Lino Novás y López de Haro y de quién habrá de seguirle: Ramón Martínez de la Riva, el nombre del escritor alicantino queda adscrito a nuestra revista desde sus números iniciales, al ser incluido tanto en la nómina de colaboradores, como en el reclamo: "*En preparación, obras de...*", lo que hace suponer que **Editores Reunidos** contaba de antemano con su colaboración. Sin embargo, salvando estas generales referencias, la novelita de Rafael Pérez y Pérez, se ofrece a los lectores sin anuncio previo: ni reclamo sobre obra y autor ni, tan siquiera, la genérica advertencia "*próximamente*". Señalamos en nuestro apartado de **Diseño Editorial**, cómo estas irregularidades vinieron determinadas por las cruciales fechas de su publicación, poco propicias para atender a estos nimios detalles, tanto más cuanto el paulatino declive de la colección llevaba aparejado, entre otros, cambio en el diseño de la contracubierta, espacio destinado en números anteriores a estas informaciones anticipativas. Incidiremos ahora en otros factores que amplíen y expliquen tanto estas anomalías, como el postrero lugar que el novelista rosa ocupa en la colección y que nos induce a considerar como hipótesis fiable el hecho de encontrarnos, de nuevo, ante una *novela en reserva*.

Es indudable la fama de Pérez y Pérez en los años treinta según atestigua su prolífica producción de novelas, así como su éxito de ventas. Prueba fidedigna de ello son las declaraciones de **Editorial Juventud** (su fiel editora¹), recogidos en la encuesta a los editores promovida por **Almanaque Literario**, 1935². La respuesta a la primera pregunta: "*¿Cuál ha sido su "best seller"; es decir: qué libro o autor ha vendido usted más en 1934?*", coloca en el mismo nivel de popularidad a Stefan Zweig y a Pérez y Pérez:

"I. En nuestra serie de biografías: "María Antonieta", de Stefan Zweig. En nuestra serie de novelas: "¿Y ahora qué?", de Hans Fallada. En la serie de novelas populares las obras de Rafael Pérez y Pérez" ³

Ahora bien, esta fama como autor de novelas, eufemísticamente denominadas populares, rompe con el prurito de calidad pretendido por **La Novela de Una Hora**; aunque su venta estaba asegurada, sería consumida por un nutrido grupo de destinatarias; la revista quedaría incontestablemente contagiada de cierta vulgaridad. Observemos, en este sentido, como **María Dolores**, es la única colaboración de Pérez y Pérez para colecciones de quiosco; claro indicio éste de que su firma, no era cotizada entre estos medios populares. Pudiera justificarse esta ausencia por el hecho (por razones exclusivas año de nacimiento) de

MARIQUITA MONLEON

por
RAFAEL
PÉREZ
Y PÉREZ



EDICIÓN ESPECIAL DE
"LA NOVELA ROSA"

Cubierta correspondiente a la primera edición, agosto, 1934.

pertenecer a la generación joven; no obstante, habremos de puntualizar que su producción novelesca se inicia en fechas tempranas, (1915) cuando las revistas noveleras estaban apenas iniciando una prolífica existencia que habría de prolongarse hasta finales de los años veinte.

La escasa cotización de su popularísima firma en las revistas genéricas seguidoras del *modelo Zamacois*, corre paralela a las apreciaciones de sus coetáneos sobre su obra y aún a las de la crítica posterior:⁴ las referencias a Pérez y Pérez quedan signadas por el marbete de creaciones rosa-históricas, rosa-folletinescas o rosa-edificantes⁵, como subliteratura, como producto, en definitiva, degradado de un modelo: la novela naturalista-realista de corte sentimental, obsoleto en los años treinta, mas no por ello poco operativo entre sus ingenuas seguidoras. Aspectos de difusión de cultura de masas, análoga a la pervivencia de la novela por entregas en los primeros decenios de siglo y que, en el caso de **María Dolores** y otras novelitas similares, funcionan como eficaces transmisores de una ideología anclada en la tradición, sumamente conservadora, que habría de prolongar sus efectos hasta bien entrada la época franquista: las novelas de Pérez y Pérez fueron leídas y coleccionadas (según hemos podido reiteradamente constatar por testimonios directos de sus lectoras) por mujeres de clase popular y media en los años cuarenta y cincuenta.

Por otra parte, esta única colaboración de Pérez y Pérez para colecciones de quiosco nos permite añadir nuevos datos a los apuntados en el capítulo dedicado al director de la revista, Mariano Tomás, sobre las relaciones entre **Editorial Juventud** y **Editores Reunidos**. No parece fortuito que **María Dolores** sea la única obra de Pérez y Pérez editada fuera de **La Novela Rosa**, serie promovida por la editora barcelonesa en la que el escritor alicantino tuvo indiscutible destacada presencia, ni que su extensión sea notablemente superior a la media de los inéditos publicados en **La Novela de Una Hora** lo que obliga, según veremos, a un patente reajuste de espacios para condensar, en 59 páginas, el holgado centenar que le hubiera correspondido de haber sido publicada en **La Novela Rosa**, con formato, además, doble al de los volúmenes de nuestra revista. Reajuste, en fin, que apunta hacia un relato destinado a aquella colección, transvasado a la de **Editores Reunidos** en momentos de dificultades de pervivencia de la colección por falta de inéditos. La lejana data de producción "*Benilloba, 1934*" (pág. 62) confirman este transvase, así como su papel de *novelita en reserva*.

Señalemos, por último, la coincidencia entre los ilustradores no anónimos de nuestra colección: Bocquet y Longoria, autores, asimismo, de buen número de cubiertas de **La Novela Rosa**, entre ellas algunas de Pérez y Pérez⁶; coincidencias, en fin, que implican sintomáticas interferencias entre estos dos sellos editores.

17.2. MARÍA DOLORES.

El volumen número diecisiete de **La Novela de Una Hora** queda plenamente cubierto por **María Dolores**: ausencia de páginas iniciales de presentación (sólo una destinada a "*Primeros volúmenes*", en la

La novela de
UNA HORA

XI XII I
X V II
IX III

RAFAEL PÉREZ y PÉREZ 17
MARÍA DOLORES



Cubierta correspondiente al nº 17, 24 de julio, 1936.

que se incluye el catálogo de los dieciséis publicados) e, incluso, de las habituales destinadas a publicidad editoria, sustituidas en este penúltimo número por nueva plancha propagandística: "*Restos de edición*."⁷ Ahora bien, la extensión de la novelita obliga a una serie de reajustes que van más allá de estas cómodas supresiones: es perceptible la disminución en los tipos de letra y espaciados y aún han de ser suprimidos elementos apelativos que prestaron atractivo a números anteriores. Caso de las ilustraciones interiores que quedan limitadas a una en página completa, la 4; más otra, casi en miniatura, ocupa aproximadamente una cuarta parte en la penúltima página del texto narrativo. Ambas están firmadas por Bocquet⁸ y parecen dirigidas a subrayar los escasos elementos de modernidad que la novelita contiene. La primera recoge a la pareja protagonista: la figura femenina transmite una imagen de jovencita dulce y modosa, aunque con peinado e indumentaria próximos a los de la mujer de los felices veinte; al joven, sentado frente a ella, responde al canon de belleza varonil del hombre mediterráneo. En la viñeta segunda observamos, de nuevo, a la pareja dentro de un coche descapotable: símbolo de modernidad por excelencia, subrayado por ser la joven quien conduce. Loable esfuerzo imaginativo del ilustrador, que contrasta con la figura femenina presentada en cubierta de nulo atractivo, obra del anónimo dibujante.

Ocupa la novela desde la página 3 hasta la 62 (salvedad hecha de estas dos ilustraciones); prolongada extensión que, a diferencia del relato de Lino Novás (en él observamos reajustes de espacio físico similares a éste), no la convierten en novela grande, sino en una muestra más de la prolífica serie del largo centenar de títulos de Pérez y Pérez y al que bien podría **Editores Reunidos**, haberle aplicado el reclamo insertado en la contracubierta a la duodécima edición de **El Hada Alegría**(1975); "*Rafael Pérez y Pérez describe en inolvidables capítulos, donde alternan el idilio y la amargura, un conflicto profundamente humano, evocado en el dulce ambiente rural de las tierras levantinas*"⁹

17.2.1. Líneas argumentales, estructura y técnicas narrativas.

Por la escasa complejidad, en todos los sentidos, que esta novelita ofrece, abordaremos su estudio atendiendo conjuntamente a todos los materiales narrativos que la configuran inequívocamente como novela rosa, prestando especial atención a aquellos que nos permitan situarla ideológicamente en la serie de la que forma parte.

Se ubican los acontecimientos en "*tierras levantinas*", escenario común a tres ambientes que se presentan contrapuestos: el de la gran viudedad corresponde a Valencia como espacio propicio para escenas estudiantiles y galantes; medio conflictivo opuesto al "*dulce ambiente rural*", de la masía de Terra Nova, cercana a Ombell, apacible espacio proclive al idilio amoroso. Entre ellos un pueblo, Serrella, lugar cercano a Alcoy, como escenario de tránsito entre la ciudad y el bucólico espacio agreste y como punto de referencia familiar, en donde se condensan los valores del "*abolengo campesino*" encarnado en los padres de Fernando Molina, el protagonista de esta historia. Su estancia y desplazamientos hacia estos tres espacios sirven de

conexión entre ellos. A los escenarios levantinos, en presencia, se añaden las alusiones a otros más alejados: Madrid, el extranjero, Alemania, asociados a la cosmopolita coprotagonista de la historia, María Dolores, temporalmente retirada a una de sus propiedades: la masía de Terra Nova. En cuanto al tratamiento temporal, se ajusta el desarrollo de los acontecimientos: disposición lineal con analepsis explicativas del presente narrativo, apropiado al relato tradicional y acorde con su carácter popular. Alejado, por tanto, de todo efecto que implique dificultades para el seguimiento e interpretación de una historia igualmente convencional y anacrónica, aunque ubicada en fechas próximas a las de su redacción (1934). Tan sólo dos breves referencias temporales, ubicadoras del presente narrativo, pero lo suficientemente significativas que bastan como medio de sutil reconocimiento ideológico. La primera de ellas presenta al antirrepublicanismo como elemento recurrente entre personajes con distinto grado de cultura, instrucción y experiencias, hábilmente manipulado a través de un *diálogo natural* entre el estudiante de Derecho, Fernando Molina; el chófer de María Dolores, acompañante de la "Señora" (así es llamada por todos los que trabajan para ella) en sus prolongados viajes por el extranjero, y el pastor:

- *Hombre, ya que usted es tan atento, ¿por qué no hace el favor de darle este duro al chofer del autobús de línea y que haga por comprar todos los días cualquier periódico? Aquí vive uno como el burro de Vitoria...*

- *¿Qué periódico, señorito?*

- *Pues... El Debate... o el ABC... o La Nación...*

El chófer se echó a reír ampliamente.

- *¡Caramba! Yo creía -no sé por qué- que usted leería los otros periódicos; que sería usted republicano.*

- *¿Quién, yo? ¿Republicano yo? Antes de entrar esto que tenemos ahora, la República de trabajadores, tenía muchas simpatías por este régimen; pero desde algún tiempo a esta parte he perdido todo aquel fervor.*

Secundino sonrió, lleno de la satisfacción de encontrarse con alguien de sus mismas ideas. El pastor, que dormitaba, pareció despertarse al oír hablar del Gobierno. Incorporó un poco la cabeza, abrió un ojo y murmuró con un gagueo:

- *Todos los gobiernos son iguales; si aquéllos eran malos, éstos no son cosa mejor" (pág. 31).*

Naturalidad del diálogo que no oculta, precisamente, las alusiones bien significativas a periódicos conservadores o la oposición no tanto al régimen político republicano, cuanto a "*esto que tenemos ahora, la República de los trabajadores*", fácilmente identificable con el periodo azañista (1931-1933). Nótese además, como los personajes más preparados son los que se declaran no afectados a la República; mientras que el tono escéptico y discordante se reserva al menos instruido y todo ello subrayado por la plena aceptación, de un modelo social de dominio-sumisión (caciquismo rural) cuya validez, ni en el fragmento

citado, ni en ningún otro momento de la historia se pone en duda: idealizante inmovilismo colectivo con efectos de ocultamiento, de la realidad, en unos momentos en los que la Reforma Agraria se constituía en uno de los ejes de los debates políticos y parlamentarios y en los que se produjeron numerosas revueltas campesinas en la provincia de Salamanca, Extremadura y Andalucía¹⁰.

Próxima, textualmente, a esta ubicación del presente narrativo, aparece la segunda (facilita así la recurrencia para lectores poco avisados), ahora, a través de la vigilancia de la "Señora" a la cuadrilla de operarios:

"Desde la primera tarde que María Dolores Sepúlveda acudió al bancal, dióse cuenta de que Camilo tenía entre sus operarios un muchacho de extraña catadura. No abría la boca para arrear a la bestia, no cantaba, casi no alzaba los ojos a mirar a nadie; parecía como avergonzado y torpe. María Dolores había oído hablar de la Bolsa del Trabajo y sabía que la Casa del Pueblo de Alcoy solía enviar trabajadores a las masías. Éste podía ser uno de tantos obreros sin colocación que se veía en el trance eventual de agarrarse al arado. De ahí su torpeza y su vergüenza." (pág. 33).

Observaciones de un personaje, transmitidos por el narrador omnisciente clásico (exclusiva modalización del discurso narrativo usado en la novelita) que da cuenta de instituciones ("Casa del Pueblo") y política laboral ("Bolsas de Trabajo") características de la primera etapa de la II República Española. Referencias a un problema socio-económico del momento; *"podía ser una de tantos obreros sin colocación"* y cuya solución aparece signada por connotaciones claramente negativas: *"agarrarse al arado"*, presentado como símbolo reiterado de *"torpeza"* y *"vergüenza"*. Subrepticamente estas asociaciones negativas inciden, en lo no satisfactorio de las soluciones gubernamentales adoptadas ante acuciantes problemas, y, narrativamente, vienen en apoyo de la configuración aristocrática de los dos protagonistas ubicados en un medio distante y ajeno a sus intereses, formación y actitudes.¹¹

El relato, en fin, incluidas estas dos precisas referencias cronológicas, se configura desde una estructura narrativa convencional con las adecuadas dosis de realismo costumbrista que permita a los lectores *reconocerse* en las situaciones y personajes de la ficción novelada, tanto más cuanto el planteamiento del presunto *"conflicto profundamente humano"* implica, al modo de las narraciones y cuentos populares, un acontecimiento inicial de ruptura con las normas sociales que será corregido y superado en el transcurso de la historia.

La transgresión a las convenciones queda encarnada en el protagonista, Fernando Molina, quien, desconsiderado con el esfuerzo de sus padres, ha perdido el tiempo que debiera haber dedicado a sus estudios de Derecho en juergas y aventuras con coristas. Esta situación desestabilizadora, queda contrarrestada desde el inicio por la contrafigura moral de José María Polo:

"Polo era un muchacho metódico, ordenado, de procedimientos rectos, de acuerdo con una juventud normal y sana de muchacho educado en normas de disciplina y de moralidad. Su familia,

acaudalada y respetable, ocupaba en Alicante una destacada posición. Vivía en Valencia en una casa de la Gran Vía, donde lo colocaron los jesuitas cuando acabó el grado y salió del colegio para cursar facultad mayor" (pág. 6).

El será el encargado de hacerle recapacitar sobre sus actuaciones:

"el camino que llevas me parece muy malo [...]. Tu padre es un buen hombre, que se ha sacrificado trabajando como un bruto para hacer unas pesetas y ahora se las está gastando en ti con el afán de que tú no seas como él, un obrero del campo, sino un hombre de carrera. Y tú no tienes conciencia, ni sentido moral, si le engañas" (pág. 5)

Apelaciones a su conciencia y moralidad que rápidamente dan su fruto: el joven disoluto se muestra arrepentido, aunque no sabe cómo solventar dos problemas, insolubles, según él: decir la verdad al padre (ha falsificado notas de cursos anteriores) y librarse de una corista¹² que lo amenaza con llevarlo a los tribunales si no se casa con ella. El juicioso amigo, prototipo del hombre moral¹³, en su función de salvador, busca soluciones apropiadas previo acuerdo con Molina. El primer problema lo resuelve escribiendo una carta al padre contándole la verdad: el segundo visitando a la "*chavala*" (pág. 11) para comunicarle que el presunto futuro padre ha debido marchar al pueblo por motivo familiar urgente. Surten efecto las dos invenciones, y la primera sirve como pretesto narrativo para el desplazamiento desde Valencia hacia los espacios rurales, en donde el protagonista inicia su regeneración moral: "*Venta dispuesto a rectificar. Su vida por completo*" (pág. 13) Queda, pues, confirmada la veta rosa-edificante de la novelita. Ello supone a su vez la sustitución de las escenas costumbristas universitarias: nerviosismo de los alumnos en los finales de curso; conversaciones sobre profesores, asignaturas, aprobados, suspensos; celebraciones por las buenas notas de Polo, o las descripciones de casas de estudiantes, plazas y calles de Valencia por otras escenas y descripciones acordes con esta nueva vida proyectada. Comunes siguen siendo las continuadas referencias a normas de conducta sustentadas en valores ancestrales. Así, el pueblo nativo, Serrella, lo recibe con "*el simpático toque de oración*" (pág. 14) que conmueve "*hondamente al mozo*" (ibid) y lo hace acercarse, emocionado a "*la vieja casona de abolengo labriego, a cuya sombra había crecido la honrada estirpe de hombres recios de trabajo y de lucha, a que pertenecía Fernando Molina*" (Ibid). Es, claro está, el espacio apropiado para la esperada y temida escena entre

"el señor Filip un hombre de lucha. Alto, nervudo, fuerte: frisaba en los sesenta, muy bien llevados a pesar de la vida tremenda de trabajo que había soportado en África francesa haciendo carboneras, y como si el polvo del carbón se hubiera adherido a su piel y no pudiesen hacerlo saltar ni el jabón, ni la sosa, ni el agua, tenía los miembros de un color bronceado, el cual ponía notas de dureza en sus facciones incorrectas y bastas. Su aspecto era imponente y sugería el respeto más hondo."(pág. 15)

y el hijo descarriado, cuya "*innata nobleza, que parecía revivir al contacto del medio familiar, de tan*

honrado abolengo" (ibid) le induce a reconocer como cierto el contenido de la carta enviada por el amigo, pese al castigo que de ello pudiera derivarse. El reencuentro con las raíces familiares funciona pues, como definitivo cauce orientador de la nueva vida. Incide el diálogo consiguiente en la esforzada historia de los padres y resulta, cuando menos, sorprendente la callada actitud de la madre, anonimato subrayado por el narrador, al no concederle descripción o nombre que la individualice, quizá por ser presentada como mujer y madre por antonomasia:

"La madre entró silenciosamente y se puso al lado de su marido como si, consciente de sus deberes, retorciase su corazón que la inclinaba hacia el hijo para apoyar al esposo con su actitud. Era una de las escasas mujeres que saben ser madres" (pág. 17).

Relato de una historia llena de sacrificios que culmina con acusaciones patéticas,

"A mí me costaba cada año de tu carrera un fajo de aquellos billetes que gané con sudores de sangre, pero no me dolfan; eran para mi hijo. Tu madre sonreía cuando me los daba, sacándolos del fondo del arca donde tiene envuelta mi cartera con un pañuelo de seda. Al sonreír, me decía, llena de ilusiones: "Algún día será juez, o registrador, o notario..." Mientras tanto, tú, nos robabas miserablemente como un canalla" (ibid).

Sigue a la historia de los padres el recuerdo-resumen de la vida del hijo: las apreciaciones del maestro y de los escolapios sobre la inteligencia del muchacho: *"tenías la cabeza clara"* (Ibid); los finales de curso con sobresalientes y matrículas; el repentino cansancio al llegar a la Universidad conocido por la carta reveladora, que, al hombre de firmes convicciones, *"En mi casa no tolero maltrabajos, ni chupópteros"* (pág. 18), le ha servido para planear una forma de vida para el hijo distinta a la proyectada: cambio de los libros por los aperos de labranza. Porque así *"la pendanga esa que te ha engatusado, no va a quererte cuando sepa que, si se casa contigo, ha de ir a la escarda, y a recoger oliva y vendimiar y a todas las faenas del campo. Pero todo eso irás ganando, porque al menos sabrás que tus hijos son tuyos y no vivirás con el recelo de que te los hayan metido de contrabando"* (Ibid).

Acaba el largo discurso admonitorio con la decisión paterna (*"los padres solemos resultar malos maestros"*-ibid-) de enviarlo a la masía de Terra Nova con el tío Camilo, para que se inicie en las duras tareas campesinas hasta *"cuando llegue Todos los Santos"* (ibid). La escena de defensa de los valores del *"abolengo campesino"* se completa con el pensamiento del mozo, preludio de la paradoja que subyace en esta encendida apología al trabajo y al esfuerzo asociados al campo, connotados, a partir de ahora, de significado marcadamente peyorativo: *"De todo lo que Molina hubiera podido esperarse, aquel golpe era el que menos se figuró nunca. ¿Dejar él su carrera y convertirse en un patán? ¿Bajar el de su nivel social e intelectual? Ni la crueldad más refinada hubiese podido inventar venganza semejante"* (pág. 19). Sigue al pensamiento la súplica, bajo palabra de un hombre de *"veintidós años"* (ibid), de una nueva oportunidad: estudiará todo el verano, y *"si en Septiembre no apruebo la Economía, el Civil y el Penal... entonces, haga*

usted de mí lo que quieras" (Ibid). La fortaleza, en fin, del joven y las lágrimas de la silenciosa madre consiguen el efecto esperado: cede el padre siempre que cumpla con dos exigencias: "*cortar en seco toda clase de relaciones con esa pendanga*" (Ibid) y pasar las vacaciones con el tío Camilo: "*En la sierra no hay faldas, ni casinos ni distracciones*" (ibid). Tendrá más tiempo para estudiar y aún le quedará tiempo libre para ayudar en las tareas del campo e ir aprendiendo, por si la promesa resultara incumplida. Queda así prefijado el lugar y las condiciones en las que habrá de realizarse la plena restauración del orden alterado.

Se dispone la marcha para el día siguiente "*al rayar el alba*" (ibid). Antes de la partida, acude Fernando a una fiesta de despedida de novios, pretexto para un cuadro aldeano que incide en lo negativo de "*la vieja ética rural*" (pág. 21): el carácter calculador y práctico de las madres "*cazurras*" (pág. 20) que hacen planes para la conquista del estudiante y apuesto mozo, "*premio gordo tal vez en la lotería del matrimonio dentro de un pueblo como Serrella...*" (Ibid) o la incomprensión de la exnovia, Julia, quien ante "*la actitud leal, sincerísima y valiente de Fernando Molina que no ocultaba nada, que se acusaba a sí mismo sin buscar una atenuante*" (pág. 23), reacciona como una "*muchacha pueblerina [...] tuvo palabras ásperas y crueles que desgarraron la cuarteada sensibilidad del muchacho*" (Ibid). Abunda el discurso del narrador omnisciente en expresiones similares a las citadas que preparan, por contraste, un diálogo posterior con la comprensiva María Dolores. Permite, a su vez, la ruptura con "*la pueblerina*", un inicio expedito para el desarrollo del idilio con una igual: "*una de esas señoritas que se educan en buenos colegios*" (pág. 22) sin que ello lleve aparejado nuevas víctimas del "*tornadizo galán*" (pág. 20). El espacio reservado al idilio, obviamente, será otro ambiente rural levantino, aún más perdido y bucólico que Serrello: la masía de Terra Nova. Este nuevo lugar sirve para la incorporación a la historia de la coprotagonista, María Dolores (de su importancia en el devenir de los acontecimientos da cuenta el uso de su nombre para dar título a la novelita), nuevo agente que funciona como definitivo salvador del atormentado estudiante y (como era previsible) serán su presencia y su amor, los factores que se ponen en juego para la definitiva restauración del orden inicial alterado. En efecto, según aclara el narrador, su ayuda y estímulo le permiten hacer efectiva la primera promesa hecha al padre de aprobar en septiembre: "*Lo que no podía imaginar jamás el buen hombre era la parte que en el milagro habían tenido dos personajes: el Amor y María Dolores Sepúlveda*" (pág. 51) y aún habrá (aunque futurible se da como cierto en el relato) de permitirle cumplir con la segunda: licenciarse en junio y superarla con creces, haciendo realidad el sueño de sus esforzados padres: ser importante abogado con ayuda de Ramón, primo, amigo y consejero de María Dolores. Felices desenlaces parciales que culminan con el envío de ofrecimiento "*de casa, Paseo del Prado, 32, pral.- Madrid 16 de septiembre de 193...*" (pág. 62) al antiguo condiscípulo.

En el desarrollo de esta convencional historia feliz, se van añadiendo ingredientes que la justifican y amplían. Algunos no son sino repetición y recuerdo de acontecimientos anteriores, aunque cambie su destinatario; caso del relato de Fernando a María Dolores, sin omitir detalle: de sus "*calaveradas*" (pág.

40) estudiantiles, engaño al padre, incomprensión de la novia que obtienen (lo anotamos en líneas precedentes) la respuesta comprensiva de la joven moderna. No obstante, pueden ser observadas distintas reacciones, en torno a estos tres móviles, que una vez más inciden en las posiciones conservadoras defendidas en la novelita, tanto más eficaces por ser transmitidas a través de la cosmopolita protagonista. El relato de las aventuras estudiantiles, incluida la de la corista: *"hicieron reír a María Dolores Sepúlveda - mujer de mundo que no se asustaba de aquellas chiquilladas estudiantiles"* (pág. 41). Menos hilaridad le produce *"el engaño de que hizo víctima a su padre, lo cual ya no le pareció en regla a la viuda"* (Ibid). Y será el tercer móvil el nudo gordiano del *"inefable deseo de consolarle; ¡pobre muchacho!"* (ibid) y que habrá de desembocar en el posterior idilio. Ingredientes sentimentales, como respuesta a *"la incomprensión de la novia"* (Ibid), en los que vienen a coincidir el narrador y la *"mujer de mundo"*, con sintomática suma, relativa a la misión que han de tener las mujeres en la vida, perdonar: *"- Olvídela usted. No merecen el amor de nadie esas almas herméticas, cerradas al perdón y a la tolerancia... ¡Dios mío! ¡Si la misión de la mujer en la vida no es otra que perdonar!"* (pág. 42).

En cuanto a las novedades narrativas aportadas al relato en este tercer ambiente levantino, vienen determinadas por la presentación del nuevo escenario: descripciones atentas a la casona solariega, a la vegetación y a espacios apacibles (la huerta, paseos hasta la cumbre de la Pedriza, propicios al estudio y al amor); así como de los personajes que en él se integran: la familia del tío Camilo, el pastor, los jornaleros; el chófer y la vieja criada de María Dolores, definidos y situados socialmente por su trabajo. Todos tienen la misma *"condición social"*: trabajan para la *"señora"*. Están tan perfectamente delimitadas y admitidas las funciones, de cada uno de ellos que, a la postre, la relación social se desarrolla en unas condiciones tan idílicas como el ambiente que les sirve de marco; bucolismo idealizante donde se inscribe, de manera igualmente *natural*, a la pareja protagonista aunada por pertenecer a *"otra clase"*. Recordemos que este inmovilismo colectivo queda reafirmado por dos ubicaciones precisas del presente narrativo, en las que, a través de los personajes y del narrador, se proyectan opciones políticas opuestas a la *"República de trabajadores"*, y tácita defensa del caciquismo que permite justificar a su vez la configuración aristocrática de los protagonistas. Recurrentes son, en este sentido, las alusiones al denigrante castigo impuesto a Fernando en tanto que contraviene la anquilosada estructuración social. Añadiremos a las citadas otras dos muestras bien significativas:

"Para Fernando Molina, esta hora en que debía trabajar ante los ojos de una mujer de la condición social de María Dolores, como un patán cualquiera, era atrozmente amarga, humillante como un suplicio. Su padre no pudo imaginar nunca hasta qué extremo iba a ser cruel su castigo" (pág. 33). *"Le molestaba como una afrenta propia la humillación que infligían al estudiante. Aún labrar, tenía un pase... pero ¡cavar!... ¡Cavar como un destripaterrones cualquiera un chico educado que dentro de un par de años vestiría la toga! ¡Por Dios...! ¡Era demasiado, por* **mb**

que "se hubiera divertido"!" (pág. 39).

Nótese la incidencia entre la reiterada "condición social" y estudios, no gratuita. Narrativamente funciona como imprescindible elemento que da paso a la amistad entre estos dos seres exquisitos. El deseo de "cambiar ideas con esta mujer que debía ser necesariamente culta" (pág. 34) se ve cumplido "al reivindicar su verdadera condición social" (pág. 36), la de estudiante de Derecho, ante María Dolores quien, al presentarse, delimita nítidamente los dos grupos sociales del idílico espacio: "Para todos los de la Terra Nova, la "señora"; para usted, que es de otra condición social, una amiga" (pág. 38). Amistad que acabará en boda, pues si bien existen diferencias, de origen y fortuna, no la hay desde el punto de vista social. Constancia de ello se proporciona en la extensa segunda carta, incorporada literalmente a la historia, la del consejero de María Dolores y futuro benefactor del joven estudiante. De ella hemos seleccionado unas líneas resumidoras de este efecto de integración de la clase campesina en la de los señores, favorecida y sustentada, en definitiva, en haber cursado carrera:

"Fernando será el más honrado de los administradores y esa gestión suya llevará a tu fortuna saneados aumentos, que siempre tendrás que agradecerle como una aportación, ya que sin él no los tendrías. Esto será un alivio para él, si es orgulloso como dices.

Ya ves, que, en principio, todas las condiciones del pretendiente te convienen. Desigualdad social tampoco la hay. Él es un profesional, como lo fue tu padre. Y en cuanto a su familia, honrada, aunque de abolengo labriego, te conozco demasiado y sé tus convicciones de sencillez para suponer que eso te detenga un instante. No reflexiones más, primita" Pág. 54).

Estos ingredientes de armónico equilibrio social, que paradójica y convencionalmente inciden en un desenlace clasista e igualitario a partes iguales, se completan con la desventurada historia de la joven viuda, causa de su aislamiento en la masía de su propiedad, así como con las confidencias de los protagonistas, dirigidas, obviamente, a servir como paliativo de amarguras pasadas, para concluir en desenlace reparador. No faltan en ellas los planteamientos de intriga que la acercan al folletín truculento: niña mimada, perseguida por cazadores de fortunas y admirada por su simpatía y belleza, elige como marido a un pretendiente bastante mayor que ella (en el presente narrativo, después de cuatro como viuda, sólo tiene veintitrés); el marido es asesinado a los veintiséis meses de la boda; ella está embarazada y pierde el hijo; tiene que asistir como testigo al juicio; en él se hacen públicas "las vergüenzas inconfesables del marido que creía perfecto" (pág. 45); su relación con una "mujercita coqueta" (ibid) antes y después del matrimonio, con resultado de dos hijos, cuya orfandad despierta la compasión de María Dolores y le hace "renunciar al tercio de viudedad." (pág. 46). El asesino, en fin, fue "el Chulo de los barrios bajos que compartía con él los favores de la mala hembra. También a él le engañaban y luego se daban buena vida con su dinero..." (pág. 45). Vienen, en definitiva, a coincidir dos "vidas rotas" (pág. 43) en las que se repiten los ingredientes edificantes sobre los peligros de las relaciones extraconyugales, así como del castigo que

inexorablemente está reservado a acciones fraudulentas: el robo a los padres o a la confiada mujer. La unión de "*amargura*" e "*idilio*" como móviles de una historia en la que, presuntamente, se analiza "*un conflicto profundamente humano*", configuran inequívocamente a **María Dolores** como novela rosa-edificante-folletinesca, atenta a la difusión de la moral tradicional y de un orden social eminentemente conservador.

NOTAS

1. En el anuncio "*Obras del mismo autor. Publicadas por "Editorial Juventud"*" incluido en la duodécima edición de **El Hada Alegría**, julio 1975, aparecen reseñados 112 títulos, abultado catálogo que no incluye **María Dolores**, al menos bajo este título. En la actualidad (Cfr. **Lista de precios**, 1996) se siguen anunciando 96 títulos, y ninguno de ellos responde a **María Dolores**.

2. Se propone esta encuesta tomar el pulso al comercio del libro en 1934, centrada en dos preguntas, la primera sobre libros o autores más vendidos, la segunda sobre obras en preparación para 1935. Una nota a pie de página aclara que la encuesta fue enviada a todos los editores españoles, aunque solo contestaron: Espasa-Calpe entre otros citados, dos de colaboradores de **La Novela de Una Hora**(en proyecto) **Historia de la Piratería de Philip Gosse**, traducido por Lino Novás Calvo y para la colección Vidas extraordinarias **Miguel Servet** de Benjamín Jarnés; Biblioteca Nueva; Enrique Prieto, Luis Miracle (Barcelona), Maucci(Barcelona), Estudios (Valencia) y Juventud (Barcelona). Cfr. *Almanaque Literario*, 1935, Madrid, Plutarco, 1935, págs. 292-294.

3. Op. cit. págs. 292 y 294.

4. La Bibliografía crítica de Pérez y Pérez, hasta la fecha, se limita al estudio de C. Espinós Ferrándiz, **R. Pérez y Pérez. Hacia un análisis estructural de su novela**, Alicante, 1983.

5. Corresponde esta clasificación a E.G. de Nora, **La Novela española Contemporánea**, I, Madrid, Gredos, 1970², pág. 429.

6. **El Secretario**, nº 260, Edición Especial, aparece firmada (la cubierta) por Longoria. Bocquet es el encargado de las ilustraciones interiores de **María Dolores**, así como de las cubiertas de tres novelas publicadas, como Edición especial también en 1934: **Los cien caballeros de Isabel la Católica**, **La eterna historia** y otras narraciones Margarita Monleón y **Lo imposible**. A estas coincidencias han de sumarse las anotadas sobre la **Imprenta Clarasó**. Cfr. **II. Diseño editorial**.

7. Del catálogo de estos "*Restos de edición*", así como de su significado en la breve historia de **La Novela de Una Hora** dimos cuenta en **II. Diseño editorial**. A él remitimos para mayor información.

8. La cubierta, sin firma, pudiera corresponder el anónimo dibujante de trazo inexpresivo y grueso, ilustrador de la mayor parte de los volúmenes anteriormente publicados. Contrasta, amén del estilo, el significado entre ésta y las ilustraciones interiores firmadas por Bocquet; la del anónimo ilustrador presenta el busto de una joven de rasgos duros y poco atractivos, con indumentaria poco moderna: blusa o vestido de amplio cuello doble. Esta doble autoría bien puede ser interpretada como prueba de que la novelita estaba lista para ser publicada en el momento preciso, a falta tan sólo de añadir los espacios extranarrativos: cubiertas, páginas de publicidad y portada.

9. Vid. **El Hada Alegría**, Barcelona, Editorial Juventud, 1975¹².

10. La virulencia de estos enfrentamientos quedan reflejados, entre otros documentos, en la interpelación parlamentaria de Gil Robles al Gobierno sobre política agraria, el 18 de octubre de 1932.

11. Análoga oposición entre los rústicos habitantes del lugar, propicio para el idilio, y los exquisitos protagonistas de la historia, observamos en **Añil**, novelita de Mariano Tomás, insertada en páginas destinadas a **Cien por Cien**, números trece y catorce.

12. El desprecio hacia este personaje se hace patente a lo largo de la historia: carece de nombre propio y los sustantivos que permiten su identificación, una *chavala* en los dos estudiantes y "*pendanga*" en boca del severo padre, resultan sumamente significativos.

13. La moralidad en este juicioso personaje cumple plenamente con las convenciones sociales, signadas por el uso de distinto comportamiento en función de las circunstancias, según atestiguan estos argumentos esgrimidos al amigo y que, por supuesto, lo convencen: *"Si se tratara de otra clase de mujer; si fuera una chica honrada -un desliz lo puede tener cualquiera- ya sería cosa distinta. Entonces, con paternidad o sin ella, yo no te aconsejaría que hicieras la canallada de dejártela perdida. Ante todo, hay que ser hombres. Pero, ¿una prójima del pelaje de la que me has descrito? No, hijo, no. Nuestro Señor Jesucristo nos mandó que fuésemos hermanos del prójimo, pero no dijoen ningún sitio que fuéramos "primos" de nadie"* (pág. 8).

18.1. RAMÓN MARTÍNEZ DE LA RIVA

Con Ramón Martínez de la Riva (? - Madrid 1936) y **Aquellos días de Octubre (confidencias de una espía rusa)** publicado el 7 de agosto de 1936, llegamos al número dieciocho y último de **La Novela de Una Hora**. Es Martínez de la Riva el colaborador, sin duda alguna, más enigmático de cuantos participaron en el proyecto de **Editores Reunidos** y, también, el menos prolífico. Su nombre no aparece reseñado por sus coetáneos (salvo los elogios-reclamo al catálogo de sus obras editadas por **Mundo Latino**), ni en historias o diccionarios de Literatura española. Las escasísimas noticias a las que hemos tenido acceso tienen que ver con su trabajo como periodista. Gómez Aparicio¹ lo ubica, primero, como redactor (junto a otros colaboradores de nuestra revista: Manuel Bueno, W. Fernández Flórez y F. Camba) de **El Parlamentario**, periódico dirigido por Luis Antón de Olmet y, más tarde, hacia enero de 1916, como redactor jefe, en sustitución de García Carraffa. Se mantiene en este cargo hasta enero del siguiente año, sustituido por Basilio Álvarez². Dos años más tarde (18 de enero de 1919), lo encontramos como subdirector del periódico catalanista en Madrid, **La Jornada**³, sustituyendo a Andrés González Blanco, al haber sido nombrado éste director, tras el cese de Rafael Morayta, (conspicuo republicano y masón) por el rumbo republicano dado al periódico, *non grato* a quienes lo promovían⁴. Probablemente en este periódico y cargo se mantuviese Martínez de la Riva hasta su desaparición (finales de octubre de 1919).

A esta actividad periodística alude el propio autor en la entrevista a Palacio Valdés (quedó anotado en las páginas que hemos dedicado al novelista asturiano), incluida en **El libro de la vida nacional** (1920), según nuestras informaciones la primera de sus obras dadas a imprenta. En ella se muestra como arriesgado periodista que desoye las advertencias de Ramiro de Maeztu sobre el aislamiento del famoso novelista: "*nuestro temperamento periodístico, propenso a las grandes audacias, no [lo] tuvo en cuenta*"⁵. Audacia que desemboca en su incorporación al diario **ABC**, como crítico de cine y en una antología editada por **Mundo Latino**, **El lienzo de plata. Ensayos cinematográficos**, anunciado en el **Catálogo General de la CIAP** (1929) al precio de 5 pesetas. En este mismo catálogo y espacio y a igual precio son reseñadas: **La España de Hoy**, Blasco Ibáñez. **Su vía y su obra...** y **Las jornadas de un golpe de Estado**. En último lugar la publicada en 1920 a más bajo precio: 3'50 pesetas. Un total de tan sólo cinco volúmenes a los que hemos de añadir **Tierra, mar y cielo** (1928).⁶ A tan escasa producción podemos sumar análoga escasez de colaboraciones para colecciones de quiosco: dos relatos. El primero, **La señorita España**, publicado en **La Novela de Hoy** (nº 355, 1929); el segundo y último corresponde al editado en **La Novela de Una Hora**, en momentos de absoluta agonía de la revista. Recordemos que Martínez de la Riva, en su papel de comodín para **Editores Reunidos**, cubrió el capítulo XII de **Cien por Cien** insertado en los números once y doce, de esta participación en la **Novela Multiplicada** (15 y 22 de mayo respectivamente) parece lógico se derivase su compromiso de entrega del inédito. Sorprende, sin embargo, (fenómeno similar observamos en

MARTÍNEZ DE LA RIVA (Ramón)

«Ramón Martínez de la Riva tiene una personalidad singular, interesantísima, que encarna de continuo en géneros diversos—el periodismo, el ensayo, la novela—. En estas tres dimensiones, tan distantes por su técnica, Martínez de la Riva ha demostrado un espíritu fino, dúctil, flexible.—*Rafael Marquina.*»



«Una pluma ágil y un preciso poder de vocación dan al retrato que Martínez de la Riva hace de Blasco calor y palpitación de vida.—*Adolfo Salazar.*»

«El periodismo de Ramón Martínez de la Riva es de orden eminentemente intelectual. Una interviú, cualquier información de este escritor, lleva en sí misma gérmenes de pensamiento. Ello se explica fácilmente cuando se piensa que Martínez de la Riva no es sólo el periodista, sino también, y más principalmente, el ensayista y el novelista, en ambos géneros con preparación cultural y grande, extraordinaria imaginación.—*Alvaro de las Casas.*»

Martínez de la Riva
(Ramón).—El lien-
zo de plata..... 5,00

— La España de hoy. 5,00
— Blasco Ibáñez. Su
vida y su obra..... 5,00



Cristóbal de Castro) que su nombre no aparezca ni en la nómina de colaboradores ni se añada al listado de "En preparación obras de...". La primera noticia que llega a los lectores, sobre la incorporación de **Aquellos días de octubre** y de su autor al catálogo de la revista, aparece en la contracubierta del número diecisiete, en donde se anuncian "*Volúmenes publicados*" cuando, obviamente, el dieciocho aún no había salido al mercado. Todo ello nos lleva a pensar, por una parte, que nos encontramos de nuevo ante un relato en reserva y, segundo, que el cerrado catálogo anticipativo en el número anterior al último indica, de antemano, el final de la colección.

Poco más podemos añadir a esta escueta semblanza de un autor, al parecer poco brillante incluso en su principal actividad: el periodismo. Noticias de Martínez de la Riva y de su amistad con Luca de Tena, proporciona Martínez Olmedilla en **Periódicos de Madrid** ⁷ al recordar la recomendación, enviada por el Director de **ABC**, para que le proporcionara a Martínez de la Riva la vacante de Secretario de la Cámara del Libro: "*Contesté a don Torcuato lamentando tal circunstancia (la plaza había sido ocupada por Leopoldo Calvo Sotelo) que impedía poderle complacer*"⁸. Otra ha sido recogida por Andrés Trapiello en **Las armas y las letras. Literatura y guerra civil (1936-1939)**⁹ donde alude a una entrevista a Rafael Alberti publicada en **ABC**, el 18 de septiembre de 1936: en ella habla el poeta gaditano sobre los libros que encontró en el palacio de los Heredia Spínola: "*Los más recientes de "El Caballero Audaz", Ramón Martínez de la Riva y otros escritores monarquizantes*". Completa el comentario, el escritor leonés, con las siguientes apreciaciones: "*El primero, como es sabido, fue un notorio panfletista con escaso talento literario. El segundo, un periodista sin brillo de ABC; el primero agitó durante la guerra y después de ella con escritos furioso contra la República; del segundo, al que fusilaron en Madrid por esos días, poco más se sabe*"¹⁰. Por no saber, ni tan siquiera conocemos lugar y fecha de nacimiento, no obstante, por los cargos desempeñados en **El Parlamentario** (1916) y **La Jornada** (1919) y por la fotografía adjunta al anuncio de sus obras publicadas por **Mundo Latino**, podemos considerarlo cercano en edad a los *promocionistas*, aunque con indudable menor fortuna y difusión de su obra, lo que explicaría, en principio, su emplazamiento final en **La Novela de Una Hora**. No quiere esto decir que su novelita sea inferior en calidad a otras precedentes; antes bien, se trata de una discreta crónica, sin grandes pretensiones estéticas e ideológicamente ambigua, determinante, junto a la inexistente fama de su autor, de su función de relato en reserva.

18.2. AQUELLOS DÍAS DE OCTUBRE

(Confidencias de una espía rusa)

El último volumen de **La Novela de Una Hora** queda ocupado por **Aquellos días de Octubre**, precedido tan sólo de la página anunciadora de "*Primeros Volúmenes*". Se observa en su encabezamiento análoga supresión a la del número anterior, desaparece el reclamo de su periodicidad y precio: "*Un volumen*

cada viernes: 40 ctms"; indicio definitivo de su final, pese al colofón en donde se sigue reseñando: "*En preparación obras de Araquistáin, Baroja, Carrere, García Sanchiz y otros famosos autores*", obras, evidentemente, no publicadas. La supresión de periodicidad y precio viene acompañada (en uno de los volúmenes que hemos manejado, no así en un segundo en donde se mantienen los 40 cts. habituales) de cambio de color (gris) y cantidad (60 cts.) en el visible círculo anunciador de cubierta. Otro síntoma de este final, no anunciado explícitamente, puede ser percibido por la ausencia de páginas finales de propaganda editora, destinadas en el anterior número a "*Restos de edición*" y "*Cupón de pedido*". Ausencias, en definitiva, evidenciadoras de que el proyecto emprendido por **Editores Reunidos** cinco meses antes ha terminado.

En cuanto a los caracteres tipográficos y disposición espacial externa del texto narrativo, este último número se ajusta al mayoritariamente observado en números precedentes: el tipo de letra es el habitual y entre sus 62 páginas se intercalan cinco ilustraciones interiores a cargo de Longoria, firmante, asimismo, de la de cubierta. Regularidad gráfica que remite (tanto por el número de ilustraciones, cuanto por la autoría única) a los primeros volúmenes de la revista y que nos confirma en la hipótesis que se trata de un volumen preparado en fechas anteriores a las de su publicación.

18.2.1. Confidencias de una espía rusa.

Se articula la trama argumental en torno a la protagonista del relato: Florika Swaschenko, espía rusa, identificada oficialmente como Ariane Poirier, con quien el personaje narrador (periodista innominado) trabaja relación en Barcelona "*allá por el año 16. En plena guerra europea*" (pág. 6). La movilidad espacial, aneja al espionaje y al periodismo, unida a la amplitud de las coordenadas temporales, entre el recuerdo actualizado y el presente narrativo veinte años (1916-1936), justifican narrativamente apuntes sobre distintos lugares, circunstancias y ambientes. Así, la Barcelona de 1916 queda configurada por las repercusiones económicas y sociales (negocios fáciles, juego, estraperlo), al amparo de la neutralidad española: "*Al amparo de su neutralidad, los españoles se enriquecían*" (pág. 7). En esta pujante Barcelona, Ariane (espía de los Aliados) salva de un atentado al entonces periodista aliadófilo: "*Hoy, lo digo sin el menor reparo, pienso de muy distinta manera [...] creo en Alemania y en sus futuros destinos...*" (pág. 11). Declaración de cambiantes principios en el personaje-periodista que bien pudiera remitir a los del autor empírico. Se produce en esta ciudad el encuentro con un violinista ruso, tercer protagonista de la historia, conocido de la espía; móvil que desencadena la completa confidencia de Ariane sobre su verdadero nombre y nacionalidad. Tiene lugar un segundo reencuentro entre el periodista y Florika años más tarde ("*Pasaron bastantes años. Rusia con sus revoluciones, me había hecho recordar muchas veces a Florika Swaschenko*" - pág. 18-) en el paradisíaco escenario mallorquín de Formentor; breve interludio que permite la confirmación de la belleza, pese a los años transcurridos (no especificados) de la "*walquiria pujante de juventud*" y del

espacio isleño, así como la continuidad de una relación proclive a las confidencias, sin que ellas se vean interferidas por asuntos relativos al espionaje: "Eran confidencias íntimas, como ya he dicho, al amigo de absoluta confianza y de cuya lealtad no se duda un momento. ¡Continuaba la camaradería!" (pág. 21).

Nueva enigmática desaparición de Ariane y posterior reencuentro en Niza, situado en el presente narrativo. Reencuentro precedido de descripción (abarca el capítulo I) de los elegantes lugares de esta ciudad en donde se concentra "Una mezcla que une muchas grandezas caídas con los encumbrados del momento y con los eternamente afortunados" (pág. 5). Representantes de las grandezas caídas: los aristócratas rusos expatriados y "Judíos alemanes, en huida precipitada ante la enemiga del Führer" (ibid). Los afortunados: los americanos, "aristócratas del dólar" (ibid); príncipes y reyes con "su corte de nobles y chambelanes" (ibid); elegantes mujeres francesas y vienesas y entre ellas la solitaria Ariane "con su innata elegancia y su empaque señorial" (pág. 6).

En este tercer ambiente, signado por el lujo y la elegancia (como los dos anteriores) se hace con las riendas del relato Florika Swaschenko. Se trata de una confidencia más, integrada en esta cadena de mutua confianza, pero, ahora, narrada por la protagonista de los acontecimientos; cambio en la voz narrativa que permite un distanciamiento de lo sucedido tanto en **Aquellos días de octubre**, aludidos en el título de la novelita, como de las preocupantes circunstancias políticas de ese pasado cercano. La ubicación espacial y temporal de esta larga confidencia, conlleva, a su vez, la referencia precisa al presente narrativo:

"-Hace... dos años, eso es, en octubre del 34... [...]"

- En Oviedo" (pág. 26).

Es decir 1936, momentos, en opinión de la espía (incongruentemente poco informada) poco propicios para el optimismo: "- Te dije ayer que se estaban poniendo mal las cosas en el mundo. Vamos a pasos agigantados hacia la guerra. No sé qué político -creo que Mussolini,- ha dicho que se han terminado ya los tiempos fáciles. Es verdad. Mentiría si no te dijera que estoy preocupada como nunca en mi vida." (pág. 32).

La escéptica sonrisa del amigo sirve como pretexto para un largo discurso sobre el heroico trabajo y preparación de los espías (incluidas, obviamente, las mujeres) poco o nada comprendido por los latinos: "Hechos a improvisar, a no prever, os parecen estas organizaciones cosa ridícula cuando no vitanda y vergonzosa" (pág. 33), que culmina con la exposición del protagonismo ejercido en la historia por Flora Van Poland, Despina Davidovitch (la belleza turca) o Mata-Hari:

"Todas fueron heroicas, todas fueron abnegadas y todas fueron odiadas. Porque los hombres que las amaron no vieron en ellas al soldado de una legión en pie de guerra, sino a la mujer, bestezuela de placer y de lujo.¹¹ Algunos llevaron más allá su insensatez enamorándose perdidamente por desconocer este adagio: el corazón de espía varía, y es loco quien de él se fía" (pág. 35).

Configura el prolongado discurso un carácter femenino extraordinario que proporciona verosimilitud



Cubierta correspondiente al nº 18, 7 de agosto, 1936.

la historia vivida en Octubre del 34 en Asturias, relatada al amigo dos años más tarde. Inicia Florika el recuerdo con analepsis explicativa sobre el lejano pasado de la infancia en San Petersburgo, poblado de juegos infantiles compartidos con el hijo de un compañero de su padre: Peter Müllertschick, el violinista ruso encontrado en Barcelona. Entrañable amistad infantil sustentada en temperamentos análogos: buscadores de aventuras, deseosos de ver mundo, que desembocan (pese a la forzosa y temprana separación, al ser enviado el padre cerca de "los Cáucacos- pág. 38-) en comunes labores de espionaje. El fortuito encuentro en Barcelona y el relato de sus vidas proporcionan a ambos el conocimiento de este común destino. Fue el violinista quien había procurado el servicio especial que produjo la marcha de Barcelona; la misión encomendada resulta un fracaso, pues "*Peter cometió la imperdonable majadería ¡pobre muchacho! de enamorarse de mí*" (pág. 39), creyendo poder hacer realidad las comedias de galán seductor, mujer seducida representadas en la infancia. Descubiertos y porque "*El Servicio no perdona*" (pág. 40), fueron destinados a distintos lugares; desertó el violinista y a Florika le fue encomendada la misión de su búsqueda. Llegado a este punto de la historia, introduce la narradora un ingrediente sentimental en apoyo de la verosimilitud y coherencia de los acontecimientos de octubre del 34: "*No oculto que ya iba en ello también mi corazón. Cuando me vi sin él, me di cuenta de cómo, insensiblemente, me había enamorado yo también. Y cuando una mujer como yo, curada de amor se enamora...*" (pág. 42).

Sumados, pues, a la preparación, en todos los órdenes, de la espía, el entusiasmo de la mujer enamorada, inicia el seguimiento de Peter, tras ser informada en Biarritz por un compañero del músico sobre su alistamiento en la Legión Extranjera Española y sobre la próxima llegada de su bandera a Gijón para "*sofocar la rebelión de Asturias*" (pág. 44). El informe, además, le viene en un momento oportuno: acababa de ganar en la ruleta una verdadera fortuna, que le permite contratar coche y chófer "*a un precio exagerado*" (pág. 45). Emprende, definitivamente, el camino con documentación de corresponsal de un periódico francés: llegan hasta Gijón sin problemas; en Lugones se ve dificultada la marcha: "*La vía férrea había sido levantada en muchos puntos y la carretera aparecía también cortada y obstruida*" (pág. 46); aquí es informada del paso de las banderas del Tercio tres días antes y de que se seguía luchando en la zona minera: "*el punto principal de la rebelión era Mieres¹², verdadero Estado Mayor del movimiento*" (pág. 48). Continúan ruta hacia Oviedo, llegan de noche, no pueden entrar hasta la mañana siguiente; ciudad en ruinas: "*yo he visto muchas ciudades destruidas por la guerra. Ninguna me impresionó tan profundamente. ¡Aquella catedral en ruinas!*" (pág. 49). La informan del desplazamiento del Tercio hacia la zona minera; el chófer, ante lo peligroso de esta zona, se niega a acompañarla; se hace

"una toilette de circunstancia. ¿No estábamos en la guerra? Pues como en la guerra. Un tailor gris, camisa de franela oscura con corbata de nudo. Fuertes zapatones, y calcetines de lana sobre las medias. Una boina azul y el pelo recogido. Ni sombra de maquillaje. Un bastón y los prismáticos en bandolera. En pocos momentos me convertí en el auténtico corresponsal de guerra" (pág. 50).

Indumentaria imprescindible para que en su solitario recorrido por "*poblados y aldeas*" (pág. 51), al ser detenida por patrullas vigilantes la dejaran continuar: "*mi aplomo los convencía. Era un corresponsal francés... iba a informar a mi periódico... podía seguir*" (Ibid). Finalmente "*a la entrada de un pueblo de importancia...*" (ibid), innominado entra a la cantina, con el consiguiente revuelo que su llegada concita entre los parroquianos; habla en francés con René y otros soldados franceses alistados a la Legión Extranjera y consigue su confianza. La expectación que su presencia despierta: "*acudían a verme como si fuese un bicho raro, por una ventanuca*" (pág. 53), le presenta enmarcado -entre otros "*rostros cetrinos*" (ibid) y "*caras escuálidas con barbas de varios días*" (ibid) -el de Peter; "*los ojos desorbitados por el espanto y el semblante de iluminado, me miraba sin dar crédito a lo que veía*". (ibid). Para no despertar sospechas ponen en práctica una comunicación a través de los pies, código particular utilizado en sus anteriores misiones de espionaje. Poco dura el esperado encuentro: suena un clarín que llama a formación; antes de marchar quedan para el día siguiente "*en la plaza, junto a la iglesia. Todos los pueblos tienen una plaza y una iglesia*" (pág. 54). A partir de este momento, el relato de desastre, dolor y ruina asociado a la revolución de Asturias (consignada repetidamente como guerra) transmitido por Florika, queda contrapesado por el lamento compasivo de una lugareña, observadora directa de los enfrentamientos en la zona minera: "- *Pobrínes todos- continuó,- éstos que van a cumplir con un deber y los otros que pelean por sus ideas y por su causa. ¡Señor, señor! ¡Qué tiempos habíamos de llegar a ver!...*" (pág. 55).

Más amplio será el informe transmitido por la dueña de la fonda del pueblo: tan sólo luchas en el cuartel de la Guardia Civil; triunfo de los revolucionarios e implantación del comunismo en el pueblo: "*A nadie le había faltado su ración, aunque corta, y habían atendido con preferencia, en el reparto de la leche, a los niños y enfermos*" (pág. 56); rendimiento pacífico en toda la zona minera, ante la noticia del "*fracaso del movimiento*" (ibid) y la llegada de "*las tropas*" (ibid). El ponderado informe queda cerrado con la justificación siguiente:

"Ella no sabía quiénes habían cometido los desmanes de Oviedo, pero de los mineros respondía. Los mineros eran gentes honradas que luchaban por implantar sus ideales y se habían conducido con mesura, dentro de lo que es un movimiento revolucionario" (págs. 56-57).

Será esta "*simpática asturianota*" (pág. 57), el providencial personaje que actúe como agente positivo en el desarrollo y final de la historia: proporciona comida: "*me sirvió unas habas con chorizo y una costilla de cerdo*". (ibid) y refugio a las "*efusiones de cariño que renacía más potente que nunca*" (pág. 58) de la pareja; feliz reencuentro en la fonda cerrado con optimistas planes para el futuro:

"¡Florika! ¿Te acuerdas?... ¡Tú y yo tenemos que hacer grandes cosas en el mundo...! Ahora sí que vamos a hacer una cosa grande. Ser el uno del otro para toda la vida." Y se abrazada a mí, y me besuqueaba como cuando de niño me raptaba en una de aquellas comedias en que hacía de galán seductor" (pág. 59).

Quedan pronto cercenados estos planes. Acompaña la asturiana a Florika a la mañana siguiente a los "*lavaderos del mineral*" (pág. 61) cercanos al pueblo, donde se habían enfrentado revolucionarios y tropas y pretende, infructuosamente, evitarle una simbólica visión:

"Sobre un montón de cuerpos en desorden, clavado en la pared, atravesado con su propia bayoneta, Peter colgaba como un Cristo, caída la cabeza sobre el pecho, del que había manado un chorro de sangre, ya coagulada, que formaba en el suelo un gran charco" (pág. 63). Será, finalmente, su ángel tutelar: la cuida del desmayo sufrido y la insta al sueño reparador "- *Duerma, señoritina, duerma*" (ibid) con estas palabras tranquilizadoras de la bondadosa asturiana se cierra la larga y triste confidencia de la espía rusa en **Aquellos días de Octubre**, motivo esencial de la novelita.

Para la vuelta al presente, se retoma la voz narrativa con que se iniciara el relato. El periodista transmite el persistente dolor de Florika, la impresión que le ha causado su confidencia y el sonido de un "*cañonazo*" (pág. 64), con advertencia aclaratoria de no responder a los augurios de guerra anunciados por la espía en páginas anteriores: "*¡No! no es la guerra todavía. Es el viejo cañón del Chateau, que anuncia a los felices moradores de Niza el mediodía*" (pág. 64). Advertencia, a su vez, que nos permite -pese a la ausencia de data de redacción del relato- situarlo con anterioridad a la de su fecha de edición, veinte días después de iniciada, no la guerra mundial profetizada, pero sí la guerra civil española.

18.2.2. Estructura y técnicas narrativas.

Por la amplia y detallada sinopsis argumental expuesta, nos ceñiremos en este apartado a observar el tratamiento de materiales narrativos encaminado, esencialmente, a delimitar semejanzas y novedades entre **Aquellos días de Octubre** y anteriores relatos publicados en **La Novela de Una Hora**.

Queda dividida la novelita en nueve capítulos, marcados con números romanos y sin división interna, excepto el último, subdividido en dos secuencias; la segunda de ellas, sumamente breve, funciona a modo de epílogo actualizador del presente narrativo.

La historia narrada a dos voces: la del innominado periodista y la de Florika-Ariane permite agrupar estos nueve capítulos en dos apartados. Corresponde la coincidente con el narrador-protagonista a los capítulos centrados en las coordenadas espaciales y temporales relativas a los encuentros con la amiga rusa en Barcelona (1916), en Mallorca (192?) y en Niza (1936); es decir, los cuatro primeros capítulos, parte del V y la segunda secuencia del IX. Mientras que los tres últimos recogen, en voz de la protagonista del relato, los acontecimientos vividos en Asturias (salvo la última secuencia) precedidos de un capítulo (el VI) de antecedentes ubicados en San Petersburgo, Barcelona y Biarritz. Equilibrada proporción de una historia a dúo refrendada por análoga distribución de espacio físico: unas treinta páginas para cada enfoque narrativo. El paso de uno a otro se produce gradualmente en las páginas centrales (de la 32 a la 36) destinadas al discurso de Florika, sobre el importante papel desempeñado por los espías en la historia

europea. A estas dos voces protagonista y a su proyección en la realidad novelada han de sumarse las de las mujeres asturianas, aunque breves bien significativas, como medio objetivador de circunstancias determinantes en la sublevación asturiana. Acertada polifonía, pues, en gran medida, elude el monocorde discurso, a que hubiese dado lugar la explícita declaración ideológica del periodista-narrador: aliadófilo en 1916 y convicto germanófilo en 1936 ¹³.

Pluralidad de voces narrativas, en la que se observa cierta correlación con **El secreto de la abuela**, en tanto que el relato de Florika, al modo del narrado por la abuela de Alberto Insúa, queda intercalado en la historia a través de las experiencias de su protagonista. Pese a este común tratamiento, la proyección en el conjunto de las novelitas difiere: en la de Insúa aparecía destinada a la conversión de la nieta, en la de Martínez de la Riva consigue el efecto de diversificar la realidad transmitida.

Observemos en este sentido, cómo las dos voces protagonistas actúan de manera claramente predefinida. En el discurso del periodista, temas, ambientes, fechas y circunstancias poco comprometidas; de él depende, la transmisión de ambientes elegantes, lujosos y escasamente conflictivos, aunque aderezados con apuntes críticos. Uno de los más extensos es el relativo al fácil enriquecimiento a través de negocios y/o del juego en la *"Babel mediterránea"* (pág. 7) expuestos con referencias concretas a lo largo de unas tres páginas, resumidas en el párrafo siguiente:

"Lo cierto es que, como iba diciendo, la vida en torno al juego, cuando menos en apariencia, es fácil, alegre y optimista, y así era en la Barcelona del 1916, cuando el oro de la guerra corría a raudales y se convertía en Casinos y dancings, automóviles de catorce mil duros y mujeres con piso en la Diagonal y una cruz de brillantes. En uno de sus dancings, el más distinguido a la sazón, llamado Excelsior, conocí a Ariane" (pág. 10).

Y será (según se desprende de las últimas líneas citadas) el encargado del relato de la relación entre amistosa y galante establecida con la espía desde este momento hasta el año 36, con las obligadas descripciones alusivas a la extraordinaria y exótica belleza de la protagonista:

"¡Guapa mujer aquella!. Su pelo, como un casco de oro -creo que en alguna ocasión la llamaban así- daba al rostro un aspecto de walkiria severa y dominadora que la penetrante mirada de sus ojos negrísimos acentuaba. Su sonrisa casi perenne, no atenuaba lo más mínimo esa expresión, pero la ennoblecía y la hacía encantadora. Los hombros desnudos, de línea impecable, y el pecho al descubierto, tenían toda la gracia y el clasicismo de la estatua griega" (págs. 11-12).

Reiterada en el segundo encuentro en la playa de Formentor: *"Ariane, en su desnudo casi integral, el breve maillot ceñido por el agua a su cuerpo impecable, más tenía de diosa que de criatura humana"* (pág. 19) y constatada, pese al transcurso de los años, en el presente narrativo:

Ahora tengo frente a mí a una mujer, y no a la jovencita del Excelsior. Florika Swaschenko es otra cosa. Han pasado, aunque su aspecto físico apenas lo delate- ¿qué harán estas mujeres, Dios mío?,-

veinte años es mucho tiempo par la marcha vertiginosa que los acontecimientos han llevado en el mundo" (pág. 33).

La convencionalidad de este enfoque (contrarrestado por el uso de la primera persona narrativa), se observa, asimismo, en extensas descripciones espaciales. Sirva como muestra un fragmento de la dedicada al barrio aristocrático de Niza donde vive Ariane:

*"Conforme subo a Cimiez, sin prisas, porque quiero gozar a todo pulmón de la mañana de oro y de fuego en pleno invierno, voy considerando el esfuerzo de este pueblo por ofrecer al mundo un maravilloso lugar para alivio de todas sus penas y para cura de todos sus males. Nido de flores, en el que las rosas forman inmensos almohadones a ambos lados del camino que recorro. Ruinas enterradas de una antigua ciudad absorbida por estos esplendores, han cedido el terreno que pisaron las legiones de César y de Augusto a estas modernas legiones de los nuevos poderes que dominan en la tierra. El lujo, la moda y los placeres. Para ellas se han levantado estos **Palaces** y **Casinos** en que gira alocada la blanca bolita de la suerte, y se han construido estas cornisas colgadas sobre el mar o escalando la montaña, por las que corren los Rolls en un ansia de goce de la vida que en muchas ocasiones los conduce a la muerte" (pág. 27-28)*

En ella puede advertirse, cómo la explícita admiración hacia la belleza y el lujo del lugar, queda algo ensombrecida por solapadas advertencias sobre los peligros a que puede conducir el *"ansia de goce de la vida"*. Vertiente moral (con tono de amable superficialidad) configuradora del discurso narrativo del personaje-protagonista, perceptible en otros momentos significativos de la historia, al aparecer asociados a un símbolo religioso del pueblo ruso: el icono. A él la protagonista acude en el inicio y término de su triste y larga confidencia. Gesto reiterado: *"Va hacia el icono y apoya la frente sobre la repisa. ¿Reza? ¿Llora?" (pág. 36); "erguida y magnífica en su dolor y, lentamente, va al rincón donde la lamparilla parpadea y apoya de nuevo la frente en la repisa que sostiene el icono" (pág. 63)*, transmitido por su atento y silencioso interlocutor que sirve, a su vez, como pie a la quinta ilustración (anticipativa -en página 47-) estratégicamente próxima al inicio del relato de las experiencias vividas en Asturias.¹⁴ Algo forzada, cuando menos, resulta la repentina (aunque no se dé como segura) conversión de la mujer mundana, moderna, optimista, independiente, temeraria y con escasas inquietudes religiosas¹⁵; narrativamente justificada por la búsqueda de un lenitivo al dolor del recuerdo. Establece, en este sentido, correlación con los finales observados en Insúa, Pemán, Cristóbal de Castro, (atentos al proyecto ideológico de **Editores Reunidos**) aunque en la novelita que nos ocupa este tema aparece tratado de manera más sutil. En resumen, en la voz del narrador protagonista se reúnen todos los ingredientes narrativos menos comprometedores, más amables y más convencionales del relato, acordes con la configuración ideológica y vital(hombre latino) del personaje.

A la extraordinaria protagonista (amén de espía, extranjera) corresponde por contra, la particular

historia realista-sentimental del conflictivo octubre asturiano. Las obligadas referencias a hechos y circunstancias que propician la verosimilitud de lo narrado, suponen un nítido distanciamiento de los tranquilizadores y elegantes ambientes proyectados a través del narrador-periodista. Tal oposición va acompañada de distinto tratamiento en los materiales narrativos en los que se sustenta la historia: transmite, toda ella la directa y concisa verosimilitud de una crónica vivida, atenta esencialmente, a los acontecimientos y tipos observados, carente de innecesarios remansos del fluir narrativo e *interpretada* por distintas voces narrativas: las de las mujeres asturianas (innominadas) y la de Ariane. Protagonismo otorgado a las mujeres, especialmente, a la protagonista, tanto en este retazo de la historia (al ceder la voz a este personaje) como en su conjunto, que marca, a su vez, notable diferencia en relación con el tratamiento observado en novelas precedentes. Lejos queda este *carácter* del de las mujeres dependientes, ingenuas o llorosas de buena parte de los relatos publicados en **La Novela de Una Hora**: si bien se presentan algunas concesiones sentimentales, como soporte narrativo de la intrépida correspondencia, de una parte, y por otra, como medio de distanciamiento (informaciones sesgadas) sobre la realidad proyectada. Mujer al fin, que diría Carmen de Burgos, pero a la que se le otorga la suficiente capacidad de juicio para expresar, sin intermediarios, ni prolongados discursos, tales contradicciones y las cautelas consiguientes:

"Había que obrar con mucho tiento porque un detalle insignificante podía descubrirme. Si Peter, al reconocerme, se dejaba llevar del primer impulso, las cosas podían complicarse porque, conocida su nacionalidad, la mía podía despertar sospechas. Y vaya usted a convencer a nadie de que yo no era más que una pobre mujer enamorada, en busca del hombre que creía perdido para siempre..."
(págs. 51-52)

Otra prueba añadida al protagonismo otorgado a este personaje radica en su doble denominación individualizadora (real y fingida, con nombres y apellidos) frente al innominado periodista y amigo. Recordemos la infrecuencia de este tratamiento en anteriores protagonistas denominadas tan sólo por el nombre de pila, mientras que los personajes masculinos (protagonistas casi únicos) que las acompañan, protegen o aconsejan quedan socialmente definidos por apellido y profesión. Innovaciones, en suma, asociadas al exotismo del personaje: nacionalidad extranjera, trabajo como espía, igualmente escaso en la galería de tipos de mujer recogidos en **La Novela de Una Hora**: españolas, sin específica dedicación, profesión o trabajo; salvedad hecha de las mujeres holandesas presentadas en la obra de otro periodista, Cristóbal de Castro (**Poderoso Caballero...**), geográficamente distantes, pero con análoga ausencia de protagonismo (incluso más escaso) al de las criaturas hispanas de otras novelitas. Cercana resulta, por su función narrativa de esencial motor de los acontecimientos, a Jacinta Sanromán, la Baronesa de Lino Novás (**Un experimento en el Barrio Chino**) a Ariane Poirier-Florika Swaschenko. Comparten, asimismo, la fortaleza de carácter, la independencia y el ser mujeres experimentadas y cosmopolitas; divergen, sin embargo, en sus actitudes ante la vida: al optimismo de Ariane, se opone el vacío existencial de Jacinta,

determinantes, a su vez, de actuaciones dispares que configuran a las dos novelas como discursos narrativos divergentes. Poca semejanza existe entre la "*Babel Mediterránea*" (por remitir a un escenario común a los dos relatos) presentada en el capítulo segundo de *Aquellos días de Octubre* y la Barcelona del Barrio Chino, inquietante espacio protagonista en la novela del narrador cubano.

Otras novedades, relativas a coordenadas espaciales y temporales vienen también determinadas por el decoro exigible a este personaje, en tanto que la verosimilitud de su dedicación al espionaje inevitablemente ha de venir asociada a una movilidad espacial, con su correspondiente correlato cronológico, en pro de mantener la intriga con que suele ser asociada esta taera. Coherencia narrativa que ofrece como resultado la localización de acontecimientos en varios escenarios: tres de ellos urbanos, connotadores de la vida fácil y lujosa: Barcelona (espacio común, aunque con las evidentes diferencias anotadas, al del relato de Lino Novás) Biarritz y Niza como marcas espaciales del cosmopolitismo de la protagonista (exclusivo, el último, en *La Novela de Una Hora*, común, la ciudad francesa fronteriza a W. Fernández Flórez, *Un cadáver en el comedor*). Otros dos escenarios quedan caracterizados por su movilidad interna; nos referimos a los espacios de la Isla de Mallorca (encuentro en las playas de Formentor; excursiones a "*Puig Mayor*", "*cuevas de Artá y del Drach*", "*calas de ensueño*", "*pinos frondosos*" y "*bravíos acantilados*", cerrados con la despedida en la "*explanada del castillo de Bellver*" ¹⁶) y los de Asturias (Gijón, Lugones, Oviedo, Mieres y zona minera) de paisaje igualmente idílico y bello, pero en el recuerdo del pasado reciente signados por la inquietud, la desolación y la ruina. En este sentido, parece no gratuita, ni inocente, la referencia intertextual a Palacio Valdés (el primer colaborador de *La Novela de Una Hora*) y a su novela *La aldea perdida*, como medio literario de acercamiento a una región española desconocida para Ariane, plenamente identificada, en su inicial recorrido por estas tierras, con conflictos y descripciones reseñados por el novelista asturiano:

"Yo no conocía Asturias. Nunca había estado en ella y sólo tenía unas referencias literarias por una novela que había leído de vuestro gran novelista Palacio Valdés, que creo recordar se llama La aldea perdida. Precisamente, en esa novela se apuntan ya los conflictos sociales que, al convertirse la región en coto minero, producirían las aglomeraciones obreras. Recordaba bien las descripciones que de la campiña y de las costumbres hace el autor, y cuando, en un automóvil que logré contratar a fuerza de ruegos y de acceder a un precio exagerado, enfilamos la carretera, pese a las preocupaciones que me embargaban, me di a confirmar las impresiones que del país tenía y a admirar sus campiña. ¡Dulce y verde campiña!" (pág. 45).

Tanto este espacio regional como el isleño son ubicaciones singulares en *Aquellos días de Octubre*, al igual que las escuetas alusiones a lugares rusos: San Petersburgo y la zona del Cáucaso relacionados con la infancia de Florika y Peter.

En cuanto a la especificidad en el tratamiento de las coordenadas temporales en esta novelita,

decíamos, quedan a su vez determinadas por las variadas ubicaciones de los acontecimientos. Coherencia narrativa que implica, por una parte, constantes precisiones a significativos años (1916, 1934, 1936) omitidas de manera casi generalizada en anteriores relatos, signados por la imprecisión cronológica (en el mejor de los casos) o por la anacronía. Los años treinta, como referente temporal, son utilizados, si bien de manera menos explícita, por Fernández Flórez, Salaverría, F. Camba, Jarnés, Lino Novás y Pérez y Pérez. Análogo resulta, en el conjunto de la serie, el planteamiento lineal de las historias relatadas, acompañado de analepsis explicativas del presente narrativo, si bien la precisión, amplitud e importancia del relato intercalado en las **Confidencias de una espía rusa** que determinan el predominio de la analepsis como enfoque esencial de la realidad novelada. Observemos, en este sentido, como la función rememorativa del recuerdo, en las dos voces narrativas analizadas, obedecen a un mismo planteamiento: inicio y cierre en el presente narrativo, en el que se intercala la recreación del pasado como prolongada explicación de situaciones y relaciones recientes. Predominio de la analepsis, que unida a una perspicaz distribución de fechas, acontecimientos y lugares en distintas voces narrativas proporcionan una buscada ambigüedad a esta crónica novelada, sujeta en todo momento a la verosímil realidad de unos momentos, actuales para los lectores del año 36. En apoyo de este consciente juego dilógico, la introducción de versiones contrapuestas sobre unas mismas circunstancias, las de octubre del 34, e incluso, incongruencias narrativas, tales como la falta de información en una espía sobre las opiniones de señalados políticos (Mussolini) o la dispar reacción de Peter Müller desertor del "Servicio" (pág. 40), convertido en disciplinado y comprometido soldado del Tercio:

"- Te digo que no puede ser. Sé razonable, Florika. Yo tengo un compromiso contraído. Yo no puedo desertar de ese deber, cuando precisamente se me pide que cumpla la promesa que he hecho. En cuanto terminemos estas operaciones y pueda solicitar mi salida del Tercio..., juntos para toda la vida. Peor antes, no. No me lo pidas; no lo haré". (pág. 59).

Imprescindibles requisitos, el primero, para la continuidad del relato cifrada en su búsqueda; el segundo, para hacer verosímil el desenlace trágico de la esencial historia (recuérdese la descripción del cuadro de su muerte) relatada en **Aquellos días de Octubre** como **Confidencias de una espía rusa**. Incongruencias connotadas ideológicamente que, unidas a análoga conversión final en la protagonista sutilmente apuntada, inclinan la balanza hacia un discurso novelesco conservador con pruritos de amable modernidad, adecuado al proyecto de **Editores Reunidos**, aunque no lo suficientemente explícito como para incluirlo en lugar preferente. Puesto último determinado, además, por la carencia de Martínez de la Riva de público reconocimiento.

NOTAS

1. Cfr. Pedro Gómez Aparicio "*Capítulo IX. El maturismo*" en **Historia del periodismo español. De las guerras coloniales a la Dictadura**, Madrid, Ed. Nacional, 1974, págs. 412-420, dedicadas a "*Sánchez Guerra funda El Parlamentario*".
2. Cfr. op. cit. pág. 415. Carecemos de datos que nos permitan confirmar si siguió o no como redactor en este periódico.
3. Se ocupa Gómez Aparicio de las vicisitudes de "*Un diario catalanista en Madrid*" en op. cit., "*capítulo XI. Las Juntas de Defensa*" (págs. 528.533). Coincide la aparición y cese de este diario con los problemas suscitados en torno al estatuto de autonomía para Cataluña solicitado por Cambó (10 de diciembre de 1918) recién inaugurado el gobierno presidido por Romanones.
4. Apunta Gómez Aparicio cómo los recursos económicos de este periódico catalanista debían ser abundantes, pues con calidad similar a la de **El Sol** se vendía a mitad de precio: cinco céntimos. Los promotores añade eran "*elementos de la Lliga*" a quienes "*debió de displacer 'el acusado rumbo republicanoide'*" (pág. 351) que Morayta dio al periódico desde su primer número: su dirección sólo duró un mes"
5. "*La novela españolista*" en **El libro de la vida nacional**, Madrid, Tip. Giralda 1920, pág. 196. Fue reeditada esta colección de artículos por Editorial Mundo Latino, integrado al *trust* de la CIAP en 1928. En su **Catálogo General** de 1929 se anuncia al precio de 3.50.
6. Fué publicada esta obra en Madrid, Biblioteca Rubén Darío.
7. Cfr. el capítulo dedicado a "*Blanco y Negro y ABC*" en **Periódicos de Madrid, Madrid, Aumarol, 1956, págs. 67-74.**
8. Op. cit. pág. 72.
9. Cfr. Andrés Trapiello, **Las armas y las letras...**, Barcelona, Planeta, 1994, pág. 15.
10. Ibid. En el apéndice "*Las personas del drama*" detalla cuáles fueron "*esos días*" de su muerte: "*Lo fusilaron en Madrid el 25 de septiembre de 1936*" (op. cit., pág. 372). No aporta las fuentes de este dato.
11. Repárese en estas expresiones comunes a "*tipos femeninos galantes*" y al título **Bestezuela de placer**, novelita erótica de José María Carretero, "*El Caballero Audaz*", publicada en **La Novela de Noche** en 1921. Referentes intertextuales que marcan el distanciamiento entre estos estereotipos femeninos y el de las mujeres espías, para quienes las relaciones eróticas y el lujo no son sino exigencias de su trabajo.
12. El citado como "*punto principal de la rebelión*", Mieres, fue bombardeado a poco de haberse iniciado la sublevación, hecho silenciado en **Aquellos días de Octubre**. Los efectos destructores del bombardeo sobre Oviedo aparecen a continuación. También se silencia a los causantes de tales daños.
13. Las declaraciones explícitas sobre la trayectoria ideológica del personaje a que aludimos en la sinopsis argumental remiten probablemente a la actividad periodística de Martínez de la Riva en el año 16 para un periódico madrileño (**El Parlamentario**) donde "*venía publicando artículos sobre*

la guerra, que ya me habían acarreado algunos disgustos con aquel Príncipe de Ratibor, tenaz perseguidor de cuantos escritores nos habíamos declarado aliadófilos. Hoy, lo digo sin el menor reparo, pienso de muy distinta manera. Como de sabios es mudar de opinión, y los años transcurridos nos han traído muchas enseñanzas, creo en Alemania y en sus futuros destinos, y creo también que en aquella ocasión estaba completamente equivocado al oponerle mi modesta y, por otra parte, inofensiva enemiga" (pág. 10-11).

14. Presenta la última ilustración una figura femenina de perfil en pose de recogimiento. El pie "y apoya de nuevo la frente en la repisa que sostiene el icono. (pág. 63)" recoge el último gesto de la protagonista descrito en la novelita. Curiosa resulta la manipulación secuencial de imágenes hasta llegar a ésta: todas son anticipativas (función infrecuente en relatos anteriores) y en ellas queda representada la protagonista como mujer mundana y rica, "*Ariane se adelantó y puso en su platillo un billete. Pág. 17*" - pág. 15-) moderna (con el inevitable cigarrillo entre los labios y recostada en su diván), jugadora ("*La raqueta empujó hacia mí un montón de fichas imponente. Pág. 43*" - Pág. 31-) y arriesgada ("*Mi entrada produjo un extraordinario revuelo. (Pág. 52)*" - pág. 41-) convertida, al final, en piadosa mujer en actitud de rezo. Similar caso de manipulación gráfica, observamos en la ilustración de cubierta: en primer plano Florika dirige su mirada a los lectores con cigarrillo entre los labios, a ambos lados de esta figura un icono y un violinista tocado con un Kolpak cosaco. Se reúnen y resumen de esta manera los ingredientes modernos, exóticos y religiosos como eficaces medios apelativos.

15. Anteriores a esta repentina inclinación religiosa, aparecen dos referencias en su confidencia del pasado, asociados a símbolos católicos: la destruida catedral de Oviedo y la imagen de Peter "*como un Cristo*" (pág. 63), aunque con connotaciones más sentimentales y estéticas que religiosas. Para confirmarlo, añadiremos a lo citado en el apartado anterior, otro fragmento referido a la catedral en ruinas: "Las columnas tronchadas, el claustro sin puertas, las losas sepulcrales levantadas, la bóveda derrumbada, las arquerías góticas, las cariátides, todo esparcido por la fuerza de las explosiones". (pág. 49). Advuértase cómo se silencia a los artificieros que durante meses habían ido almacenando dinamita. Tan sólo aparece la referencia a los "*desmanes de Oviedo*", en boca de la "*simpática asturianota*", con la aclaración de que no debían ser atribuidos a los mineros.

16. Corresponden las citas a la pág. 21

VII. BIBLIOGRAFÍA GENERAL.

- Abellán, José Luis, **La crisis de fin de siglo: ideología y literatura**, Barcelona, Ariel, 1975.
- Agramonte, Francisco, **Extraoficial (Recuerdos de la vida de un diplomático)**, Madrid, Aguilar, 1958.
- Alas, Leopoldo (Clarín), **Cuesta abajo**, Edición de Laura Rivkin, Madrid, Barcelona, Ediciones Júcar, 1985.
- Albérès, R.M., **Panorama de las literaturas europeas (1900-1970)**, Madrid, Ed. Al-Borak, 1972.
- Alcalá Galiano, Álvaro, **La novela moderna en España**, Madrid, Imprenta Tordesillas, 1914.
- Alfonso, José, **Siluetas literarias**, Valencia, Prometeo, 1967.
- Almagro San Martín, Melchor, **Biografía del 1900**, Madrid, Revista de Occidente, 1944².
- Amorós, Andrés, **Vida y literatura en "Troteras y danzaderas"**, Madrid, Castalia, 1973.
- Anónimo, **Cómo se ha hecho una gran empresa editorial y cómo pretenden deshacerla**, Madrid, Compañía General de Artes Gráficas, S.A., 1932.
- Aranda, Francisco, **El surrealismo español**, Barcelona, Lumen, 1981.
- Arbeloa, V.M. y M. de Santiago, **Intelectuales ante la Segunda República española**, Salamanca, Almar, 1981.
- Arconada, César M [uñoz], "Quince años de literatura española", **Octubre**, nº 1, junio-julio 1933, págs. 3-7.
- Aub, Max, **Discurso de la novela española contemporánea**, México, El Colegio de México, 1945.
- _____, **Manual de Historia de la Literatura Española**, Madrid, Akal, 1974.
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M., Vernet, M., **Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje**, Barcelona, Paidós, 1985.
- Ayala, Francisco, **Recuerdos y Olvidos**, Madrid, Alianza Editorial, 1991.
- Azaña, Manuel, **Memorias políticas y de guerra**, Barcelona, Crítica-Grupo Editorial Grijalbo, 1978, 2 vols.
- Barja, César, **Libros y autores contemporáneos**, Madrid, Victorano Suárez, 1935.
- Baroja, Pío, **desde la última vuelta del camino. Memorias**, Madrid, Caro Raggio, 1983.
- Baroja, Ricardo, **Gente de la Generación del 98**, Barcelona, Juventud, Libros de Bolsillo Z, 1969.
- Bécarud, Jean, **La Segunda República española**, Madrid, Taurus, 1967.

- Bécarud, Jean y E. López Campillo, **Los intelectuales españoles durante la II república**, Madrid, Taurus, 1978.
- Bernárdez, Francisco Luis, **Mundo de las dos Españas**, Buenos Aires, Losada, 1967.
- Blas Vega, **La Novela corta erótica española**, Madrid, Taller El Búcaro, 1995.
- Blanco Fombona, R., **Motivos y letras de España**, Madrid, C.I.A.P., 1930.
- Bonet, Juan Manuel, **Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)**, Madrid, Alianza Editorial, 1995.
- Bosch, Rafael, **La novela española del siglo XX: De la república a la posguerra. Las generaciones novelísticas del 30 al 60**, Nueva York, Las Américas, 1971.
- Bourneuf, Rolland y Réal Ouellet, **La novela**, Barcelona, Ariel, 1983.
- Bozal, Valeriano, **El realismo plástico en España de 1900 a 1936**, Barcelona, Península, 1967.
- Bravo Morata, Federico, **De la Dictadura a la República 1930-1931**, Madrid, Fenicia, 1973.
- _____, **La República. I (1931-1932)**, Madrid, Fenicia, 1973.
- Brustein, Robert, **De Ibsen a Genet: la rebelión en el teatro**, Buenos Aires, Troquel, 1970.
- Buckley, Ramón y J. Crispin, **Los vanguardistas españoles (1925-1935)**, Madrid, Alianza, 1973.
- Cano Ballesta, Juan, **Literatura y tecnología (las letras españolas ante la revolución industrial: 1900-1931)**, Madrid, Orígenes, 1981.
- _____, **La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)**, Madrid, Gredos, 1972.
- Cansinos-Assens, Rafael, **La novela de un literato (1,2 y 3)**, Madrid, Alianza Editorial, 1982 [1. (1882-1914)], 1985 [2. (1914-1923)], 1995 [3. (1923-1936)]
- _____, **La nueva literatura. Los Hermes, I**, Madrid, Sanz Calleja, 1914-1927.
- _____, **La nueva literatura. Las escuelas, II**, Madrid, Páez, 1925; Sanz Calleja, s.a.
- _____, **La nueva literatura. La evolución de la novela, IV**, Madrid, Páez, 1927.
- _____, **Los temas literarios y su interpretación**, Madrid, Sanz Calleja, 1924.
- Carmona Nanclares, F., **La prosa literaria del novecientos. Reflexiones**, Madrid, Imp. Sáez Hermanos, 1929.
- [Carretero Novillo, J.M.], **El Caballero Audaz (seud.)**, **Galería. Más de cien vidas extraordinarias.....** Ediciones Caballero Audaz, Madrid, 1943-48, 4 vols.
- Casares Julio, **Crítica Efímera. II (Índice de Lecturas)**, Madrid, Saturnino Calleja, 1919. Edición ampliada en Espasa-Calpe, "Austral", 1962.
- Castañar, Fulgencio, **El compromiso en la novela de la II República**, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1992.

- _____, "La novela social durante la II República", **Tiempo de Historia**, nº 36 (1977), págs. 60-69.
- _____, "Nuevas aportaciones a la bibliografía de la novela española de preguerra", **Ínsula**, nº 337 (1974), pág. 16.
- Cátedra, Pedro y Víctor Infantes, Edts., **Biblioteca Renacimiento**, El Crotalón, 1984. Prólogo de José Carlos Mainer.
- Caudet, Francisco, **Las cenizas del Fénix. La cultura española en los años 30**, Madrid, Ediciones de la Torre, 1993.
- Cedán Pazos, F., **Edición y comercio del libro español, 1900-1972**, Madrid, Editora Nacional, 1972.
- Cejador, Julio, **Historia de la lengua y la literatura castellanas**, Madrid, Rev. de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1920.
- Cerrada Carretero, Antonio, **La novela en el siglo XX**, Madrid, Playor, 1983².
- Cobb, Christopher H., **La cultura y el pueblo. España 1930-1939**, Barcelona, Laia, 1981.
- Conte, Rafael, "La novela del exilio", **Cuadernos para el Diálogo**, nº XIV, mayo 1968, págs. 27-38.
- Corrales Egea, José, **La novela española actual (Ensayo de ordenación)**, Madrid, EDICUSA, 1971.
- Costa, Antonio, **Saber ver cine**, Barcelona, Paidós, 1988.
- Chabás, Juan, **Breve historia de la literatura española**, Barcelona, Joaquín Gil, 1933 y 1936.
- _____, **Historia de la literatura española**, Barcelona, Joaquín Gil Editor, 1933.
- _____, **Literatura española contemporánea**, La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 1974².
- Descouzis, Paul, **Cervantes y la generación del 98. La cuarta salida de Don Quijote**, Madrid, E.I.S.A., 1970.
- Díaz Fernández, José, **El Nuevo Romanticismo. Polémica de arte, política y literatura**, Madrid, Zeus, 1930. Reedición con estudio y notas de José Manuel López de Abiada, Madrid, José Esteban editor, 1985.
- Díaz-Plaja, Fernando, **La vida cotidiana en la España de la Guerra civil**, Madrid, Edaf, 1994.
- Díaz-Plaja, Guillermo, "La prosa de los del 27", **Estafeta Literaria**, nº 576, Madrid, 1975.
- _____, **La ventana de papel (Ensayos sobre el fenómeno literario)**, Barcelona, Apolo, 1939.
- _____, **Hacia un concepto de la literatura española (Ensayos elegidos 1931-1941)**, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1942.
- _____, **Vanguardismo y protesta en la España de hace medio siglo**, Barcelona, Asenet,

1975. Prólogo de José carlos Mainer.

- _____, **Estructura y sentido del Novecentismo español**, Madrid, Alianza Editorial, 1975.
- Díez-Canedo, Enrique, **Conversaciones literarias. Tercera serie, 1924-1930**, México, Joaquín Mortiz, 1964.
- Dotor, Ángel, "Vida literaria: la novela española de hoy", **La libertad**, XII, nº 3243, 9 agosto 1930, págs. 8-9.
- Eco, Umberto, **Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas**, Barcelona, Lumen, 1973.
- _____, **El superhombre de masas**, Barcelona, Lumen, 1995.
- Eisenstein, Serguei, **Reflexiones de un cineasta**, Madrid, Artiaeh Editorial, 1970.
- Entrambasaguas, Joaquín de, **Las mejores novelas contemporáneas**, Barcelona, Planeta, 1963.
- Eoff, Sherman H., **El pensamiento moderno y la novela española**, Barcelona, Seix Barral, 1965.
- Espina, Antonio, "¿Incompatibles?: la cultura y el espíritu proletario", **El Sol**, XIV, Madrid, 18 de julio, 1930, pág. 1.
- _____, **Las tertulias de Madrid**, Madrid, Alianza Tres, 1995.
- Esteban, José, "Editoriales y libros de la España de los años 30", **Cuadernos para el Diálogo**, XXXII, diciembre, 1972, nº extra, págs. 58-62.
- Esteban, José y Gonzalo Santonja, **Los novelistas sociales españoles (1928-1936)**, Barcelona, Anthropos, 1988.
- Ezama Gil, Ángeles, **El cuento de la prensa y otros cuentos. Aproximación al estudio del relato breve entre 1890 y 1900**, Zaragoza, P. Universidad, 1992.
- Fernández Almagro, Melchor, "Guía incompleta de la joven literatura española", **Verso y prosa**, nº 1, 1927.
- Fernández Cifuentes, Luis, **Controversias sobre la novela en España (1908-1930)**
- _____, **Teoría y mercado de la novela en España: del 98 a la República**, Madrid, Gredos, 1973.
- Ferreras, Juan Ignacio, **Introducción a una sociología de la novela del siglo XIX**, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1973.
- _____, **La novela en el siglo XX (hasta 1939)**, Madrid, Taurus, 1988.
- _____, **La novela por entregas. 1840-1900**, Madrid, Taurus, 1972.
- _____, **Tendencias de la novela española actual (1931-1969)**, París, Eds. Hispanoamericanas, 1970.
- Fortuny, Carlos, **La ola verde**, Madrid, Talleres Tipográficos Galo Sáez, 1930.

- Francés, José, "Los hombres de sus libros: Azorín, Zamacois, Nombela, Insúa, Trigo, Iglesias, San José", **Revista de las Antillas**, Puerto Rico, 1914.
- Fuentes, Víctor, **La marcha al pueblo de las letras españolas, 1917-1936**, Madrid, Ediciones de la Torre, 1980.
- _____, "La narrativa española de la vanguardia (1923-1931). Un ensayo de interpretación", **The Romantic Review**, vol. LXII, nº 3, octubre, 1972, págs. 211-218.
- _____, "La novela social española en los años 1928-1931", **Ínsula**, nº 278, 1970, págs. 1; 12-13.
- _____, "La novela social española (1931-1939). Temas y significación ideológica", **Ínsula**, nº 288, 1970, págs. 1 y 4.
- _____, "Los nuevos intelectuales en España: 1923-1931", **Triunfo**, nº 709, 28 agosto 1976, págs. 38-42.
- García Gual, Carlos, "Hipatia", **La antigüedad novelada**, Barcelona, Anagrama, 1995, págs. 139-144.
- García Lara, Fernando, **El lugar de la novela erótica española**, Granada, Diputación Provincial de Granada, 1986.
- García Lorenzo, Luciano, **El teatro español hoy**, Barcelona, Planeta, 1975.
- García Martínez, M^a Montserrat, **La Novela Corta. Proyecto de investigación general: las colecciones de novela corta (1900-1939)**, Memoria de Licenciatura, Aranjuez, 1986, sin editar.
- García de Nora, Eugenio, **La novela española contemporánea**, Madrid, Gredos, 1969² (I) y 1973² (II).
- García-Viñó, Manuel, **Guía de la novela española contemporánea**, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1985.
- Garfías, Pedro, "Los escritores y el momento: literatura tendenciosa", **Heraldo de Madrid**, 22 de junio 1933, pág. 13.
- Gil Casado, Pablo, **La novela social española, 1920-1971**, Barcelona, Seix Barral, 1973².
- Gil Pecharromán, Julio, **La Segunda República**, Madrid, Historia 16, 1989.
- Gómez Aparicio, Pedro, **Historia del periodismo español. (De las guerras coloniales a la Dictadura)**, Madrid, Editora Nacional, 1974.
- Gómez Santos, Marino, **12 hombres de Letras**, Madrid, Editora Nacional, 1969.
- Gómez de la Serna, Ramón, **Retratos contemporáneos**, Buenos Aires, Sudamericana, 1945.
- _____, **Retratos completos**, Madrid, Aguilar, 1961.
- González Blanco, Andrés, **Los contemporáneos. Apuntes para una historia de la literatura hispanoamericana a principios del siglo XX**, Primera Serie, París, Garnier, 1907, 2 vols.; **Segunda Serie**, París, Garnier, 1910; **Tercera serie**, París, Garnier, 1912.

- _____, **Historia de la novela en España. Desde el Romanticismo a nuestros días**, Madrid, Sáenz Jubera, 1909.
- González Ruano, César, **Mi medio siglo se confiesa a medias. Memorias**, Barcelona, Noguer, 1951; 1957².
- _____, **Siluetas de escritores contemporáneos**, Madrid, Editora Nacional, 1949.
- González Ruiz, Nicolás, **En esta hora. Ojeada a los valores literarios**, Madrid, 1925.
- _____, **La literatura española**, Madrid, Pegaso, 1943.
- Granjel, Luis S., **Eduardo Zamacois y la Novela Corta**, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1980.
- **La generación literaria del 98**. Madrid, Anaya, 1971.
- _____, "La novela corta en España (1907-1936)", **Cuadernos Hispanoamericanos**, LXXIV y LXXV, 1968, págs. 447-508; 14-50.
- _____, **Maestros y amigos de la Generación del Noventa y ocho**, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1981.
- Gubern, Román, **Historia del cine**, vol 1, Barcelona, Lumen, 1982.
- Guillén, Alberto, **La linterna de Diógenes**, Madrid, Editorial América, Prólogo de Ramón Pérez de Ayala y epílogo de Ramón Gómez de la Serna, 1921.
- Guillén Solaya, Mario, **Los que nacimos con el siglo**, Madrid, Colenda, 1943.
- _____, **Mirador literario. Parábola de la nueva literatura**, Madrid, Biblioteca Atlántico, 1931.
- Gullón, Germán, **El narrador en la novela del siglo XIX**, Madrid, Taurus, 1976.
- _____, **La novela moderna en España (1885-1902). Los albores de la modernidad**, Madrid, Taurus, 1992.
- _____, "Técnicas narrativas en la novela realista y en la modernista", **Cuadernos Hispanoamericanos**, nº 286, 1974, págs. 173-187.
- Gullón, Ricardo, "Inventario de medio siglo. Literatura española", **Ínsula**, nº 58, 15 octubre 1950.
- _____, "Los prosistas de la generación de 1925", **Ínsula**, nº 126, mayo 1957.
- Hernando, Miguel A., **Prosa vanguardista en la generación del 27**, Madrid, Prensa Española, 1975.
- Ilie, Paul, **Los surrealistas españoles**, Madrid, Taurus, 1972.
- **Índice Literario de "Archivos de literatura contemporánea"**, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 5 tomos, 1932-1936.
- Jackson, Gabriel, **Entre la reforma y la revolución. 1931 -1939**, Barcelona, Crítica- Grupo Editorial Grijalbo, 1980.

- Lacalle, Ángel, **Historia general de la literatura (Literatura española hasta nuestros días), II**, Barcelona, Bastinos de José Bosch, 1935⁵.
- Litvak, Lily, **Antología de la novela corta erótica española de entreguerras, 1918-1936**, Madrid, Taurus, 1993.
- _____, **Erotismo fin de siglo**, Barcelona, Antoni Bosch Editor, 1979.
- Longares, Manuel, **La novela del corsé**, Barcelona, Seix Barral, 1979.
- López Campillo, Evelyne, **Revista de Occidente y la formación de las minorías (1923-1936)**, Madrid, Taurus, 1972.
- Llorens, Vicente, **Literatura, historia, política**, Madrid, Revista de Occidente, 1967.
- Mainer, José Carlos, **La Corona hecha trizas**, Barcelona, P.P. U., Literatura y pensamiento, 1989.
- _____, **La doma de la quimera (Ensayos sobre nacionalismo y cultura en España)**, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 1988.
- _____, **La edad de plata**, Barcelona, Eds. Asenet, 1975.
- _____, **Literatura y pequeña burguesía en España (1890-1950)**, Madrid, Edicusa, 1972.
- Martínez Arnaldos, Manuel, "El género novela corta en las revistas literarias (notas para una sociología de la novela corta), 1907-1936", **Estudios literarios dedicados al profesor Mariano Baquero Goyanes**, Murcia, s. e., 1974.
- _____, **La Novela Corta murciana. Crítica y sociología**, Murcia, Real Academia Alfonso X El Sabio, 1993.
- Martínez Cachero, José María, **Novelistas españoles de hoy**, Oviedo, SEU, 1945.
- _____, "Prosistas y poetas novecentistas", **Historia General de las Literaturas Hispánicas**, Díaz Plaja, ed.
- Martínez Olmedilla, Augusto, **Periódicos de Madrid. Anecdotario**, Madrid, Aumarol, 1956.
- Marra-López, José R., **Narrativa española fuera de España, 1939-1961**, Madrid, Guadarrama, 1963.
- Massip, Paulino, **El diario de Hamlet García**, Barcelona, Anthropos, 1987.
- Mignon, Paul-Louis, **Historia del teatro contemporáneo**, Madrid, Guadarrama, 1973.
- Montero Alonso, José, "El año literario: los libros y los escritores en 1931", **La Libertad**, XIV, 10 de enero 1932, págs. 10-11.
- _____, "La España espiritual. 'Film' literario de 1930", **La Libertad**, XIII, 2 de enero 1931, pág. 8.
- _____, "Los novelistas y la vida nueva (Encuesta a Eduardo Zamacois, Melchor Fernández Almagro y Ramón Gómez de la serna)", **La Libertad**, XIII, 24 de mayo 1931, pág. 9.

- _____, "Los novelistas y la vida nueva (Encuesta a Cristóbal de Castro, Rafael Cansinos Assens y José Mas)", **La libertad**, XIII, 20 de junio 1931, pág. 8.
- _____, "Los novelistas y la vida nueva (Encuesta a Pedro Mata, José Díaz Fernández, Antonio de Hoyos y Vinent y Luis de Oteyza)", **La Libertad**, XIII, 6 de junio 1931, pág. 8
- _____, "Los novelistas y la vida nueva (Encuesta a José M^a Salaverría, Tomás Borrás y Joaquín Arderfús)", **La Libertad**, XIII, 12 de julio, 1931, pág. 8.
- _____, "Los novelistas y la vida nueva (Encuesta a Pedro de Répide, Julio Romano, Ángel Lázaro y Alberto Insúa", **La Libertad**, 13 de junio 1931, pág. 8.
- Moreno Villa, José, **Vida vida en claro. Autobiografía**, Madrid, F.C.E., 1976.
- Mori, Arturo, **La prensa española de nuestro tiempo**, México, Ediciones Mensaje, 1943.
- Nombela [Tabares], Julio, **Impresiones y recuerdos**, Madrid, Tebas, 1976.
- Olmedo, Juan Antonio, "Necesidad de lo efímero. Novelas de quiosco del primer tercio de siglo", **Nueva Revista de política, cultura y arte**, Madrid, nº 33, febrero de 1994, págs. 72-81.
- Ontañón, Eduardo de, **Viaje y aventura de los escritores de España**, México, Ediciones Minerva, 1942.
- Osuna, Rafael, **La crisis de fin de siglo: literatura e ideología**, Barcelona, Ariel, 1974.
- _____, **Las revistas españolas entre dos dictaduras: 1931-1939**, Valencia, Ed. Pretextos, 1986.
- Pardo Bazán, Emilia, "La nueva generación de novelistas", **Helios**, [Madrid], marzo de 1904.
- Pera, Cristóbal, **Las novelas cortas de cansinos-Assens en las revistas literarias (1915-1931)**, Tesis de licenciatura, Dirección: Joaquín Marco Revillo, Universidad de Barcelona, 1985, s.e.
- Peraile, Meliano, **Lo que fuera mejor nunca haber visto. Memorias (1939-1945)**, Madrid, Ediciones Libertarias, 1991.
- Pérez, Darío, **Figuras de España**, Madrid, C.I.A.P., 1930, Prólogo de Santiago Alba.
- Pérez Bowie, José Antonio, "Literatura beligerante: la novela durante la II República", **Ínsula**, nº 546, junio 1992.
- Pérez de la Dehesa, Rafael, "Editoriales e ingresos literarios a principios de siglo", **Revista de Occidente**, nº 71, 1969.
- Pérez Ferrero, Miguel, **Tertulias y grupos literarios**, Madrid, Prensa Española, 1974.
- Pérez Minik, Domingo, **Novelistas españoles de los siglos XIX y XX**, Madrid, Guadarrama, 1957.
- Pérez Restrepo, A., "Medio siglo de novela española", **Bolívar**, Bogotá, nº 25, 1953, V, págs. 897-910.
- Pina, Francisco, **Escritores y pueblo**, Valencia, Cuadernos de cultura, 1930.

- Ponce de León, J.L., **La novela española de la guerra civil (1936-1939)**, Madrid, Ínsula, 1971.
- Prado, Ángeles, **La literatura del casticismo**, Madrid, Moneda y Crédito, 1973.
- Preston, Paul, **La destrucción de la democracia en España. Reacción, reforma y revolución en la Segunda República**, Madrid, Turner, 1978.
- **Quién es quién en las letras españolas**, Madrid, I.N.L.E., 1969.
- Raymond, Williams, **El teatro de Ibsen a brecht**, Barcelona, Península, 1975.
- Rebollo Sánchez, Félix, **Perspectivas actuales del teatro español (1900-1994)**, Madrid, U.C.F.C.I., 1974.
- Rico, Francisco, **Historia y crítica de la literatura española**, vol. 6, **Modernismo y 98**, por José Carlos Mainer; vol. 7, **Época Contemporánea: 1914-1939**, coord. por Víctor García de la Concha, Barcelona, Crítica, 1983; 1984.
- Romero Tobar, Leonardo, **La novela popular española del Siglo XIX**, Madrid, Ariel- Fundación Juan March, 1976.
- Ros, Samuel, **El hombre de los medios abrazos. Novela de lisiados**, Madrid, Libertarias/Prodhufl, 1992.
- Ruiz-Castillo Basala, José, **El apasionante mundo del libro. memorias de un editor**, Madrid, Agrupación nacional del Comercio del Libro, 1972.
- Ruiz Ramón, Francisco, **Historia del teatro español**, Madrid, Alianza Editorial, 1971², 2 vols.
- Ruiz Salvador, Antonio, **Ateneo, Dictadura y República**, Valencia, Fernando Torres Editor, 1977.
- Sáinz de Robles, Federico Carlos, **Antología de la novela corta**, Barcelona, Andorra, 1972, 2 vols.
- _____, **Crónica y guía de una ciudad impar**, Madrid, Espasa-Calpe, 1962.
- _____, **Madrid teatro del mundo**, Madrid, Emiliano Escolar Editor, 1981.
- _____, **La novela corta española**, Madrid, Aguilar, 1959; Madrid, Espasa-Calpe, 1975.
- _____, **La novela española en el siglo XX**, Madrid, Pegaso, 1957.
- _____, **La promoción de "El Cuento Semanal" (Un interesante e imprescindible capítulo de la historia de la novela española)**, Madrid, Espasa-Calpe, 1975.
- _____, **Raros y olvidados (La promoción de El cuento semanal)**, Madrid, Prensa Española, 1971.
- Salaün, Serge, **"Apogeo y decadencia de la sicalipsis", Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular. Siglos XI al XX**, Coord. por Myriam Díaz-Diocaretz e Iris M. Zavala, Madrid, Tuero, 1992.
- _____, **El cuplé (1900-1936)**, Madrid, Espasa-Calpe, Col. Austral, 1990.

- pág. 2
- Salazar Chapela, E., "Apuntes: A buena política, mejor literatura", **El Sol**, XV, 26 de abril 1931,
 - Salaya, Guillén, **Mirador Literario. Parábola de la nueva literatura**, Madrid, Imp. Helénica, 1931.
 - Sánchez del Arco, Manuel, **Antes del 36**, Barcelona, A.H.R., 1966.
 - _____, **Antología de novelistas. Escritores de hoy**.
 - _____, **Ayer noticia; hoy recuerdo. 1860-1914**, Barcelona, Planeta, 1962.
 - Sánchez del Arco, Rafael, **101 entrevistas por las buenas**, Barcelona, Ed. Científica Médica, 1963.
 - Santiáñez Tió, Nil, "Bohemia, modernidad y conspiración...", **Ínsula**, nº 578, febrero 1995, págs. 5-7.
 - Santonja, Gonzalo, **Del lápiz rojo al lápiz libre. La censura de prensa y el mundo del libro**, Barcelona, Anthropos, 1986.
 - _____, **Las novelas rojas**, Madrid, Ediciones de la Torre, 1994.
 - _____, **La novela proletaria. 1932-1933**, Madrid, Ayuso, 1979, 2 vols.
 - _____, **La república de los libros. El nuevo libro popular de la II República**, Barcelona, Anthropos, 1989.
 - _____, "En torno a la novela erótica española de comienzos de siglo", **Cuadernos Hispanoamericanos**, nº 427, enero 1986, págs. 165-173.
 - Sawa, Alejandro, **Iluminaciones en la sombra**, Ed. de Iris Zavala, Madrid, Alhambra, 1977.
 - Serrano Plaja, Arturo, "En torno al Congreso Internacional de Escritores. (Carta abierta a José Bergamín)", **Leviatán**, nº 17, septiembre 1935, págs. 40-47.
 - Siguán Boehmer, María Luisa, **Literatura popular libertaria (1925-1938)**, Barcelona, Península, 1981.
 - _____, "La novela ideal. Literatura popular y divulgación anarquista", **Anuario de Filología**, Barcelona, 4, 1978, págs. 419-127.
 - Sobejano, Gonzalo, **Nietzsche en España**, Madrid, Gredos, 1967.
 - Soldevilla-Durante, Ignacio, "La novela española actual. Tentativa de un entendimiento", **Revista Hispánica Moderna**, año 33, enero-abril 1976, ns. 1-2, págs. 89-108.
 - Tenreiro, R. M., **La Lectura**, Tomo 2 de 1910; 1912, XII, 3; 1908, VIII, 1; 1909, IX, 2; 1914, XIV, 2; 1915, XV, 2; 1913, XIII, 3.
 - Torre, Guillermo de, "Hacia un más allá del realismo novelesco", **El espejo y el camino**, Madrid, Prensa Española, 1968, págs. 97-109.
 - _____, "Afirmación y negación de la novela española contemporánea", **Ficción**, Buenos Aires, nº 2, julio-agosto, 1956, págs. 122-141.

- _____, "Veinte años de literatura (Apuntes parciales de un panorama)", **Nosotros**, Buenos Aires, 1927, año XXI, vol. LVII, págs. 315-322.
- _____, Torrente Ballester, Gonzalo, **Literatura española contemporánea (1898-1936)**, Madrid, Afrodisio Aguado, 1949.
- _____, **Panorama de la literatura española contemporánea**, Madrid, Guadarrama, 1961².
- Torres, David, "Clarín y Las Vírgenes Locas: doce autores en busca de una novela", **Cuadernos Hispanoamericanos**, Madrid, nº 415, enero 1985, págs. 53-63.
- Trapiello, Andrés, **Las armas y las letras. Literatura y guerra civil (1936-1939)**, Barcelona, 1994.
- Tuñón de Lara, Manuel, **Medio siglo de cultura española (1885-1936)**, Madrid, Tecnos, 1973³.
- _____, **Poder y sociedad en España, 1900-1931**, Madrid, Espasa-Calpe Austral, 1992.
- _____, **Sociedad, política y cultura en la España de los siglos XIX y XX**, Madrid, Edicusa, 1973.
- Urrutia, Louis, "Les collections populaires de roman et nouvelles (1907-1936)", **L'infra-littérature en Espagne aux XIXe. et XXe. siècles**, París VIII, Un. de Grenoble, 1977.
- Valle, Félix del, "Observaciones: los combates literarios", **La Libertad**, XI, 29 enero 1929, págs. 1-2.
- Valle-Inclán, Ramón María del, **Entrevistas, conferencias y cartas**, Valencia, Pre-textos, 1994.
- Venegas, José, **Andanzas y recuerdos de España**, Buenos Aires, feria del Libro, Montevideo, 1943.
- Vilches de Frutos, María Francisca, **La generación del nuevo romanticismo. Estudio bibliográfico y crítico (1924-1939)**, Tesis, Madrid, Ed. de la Universidad Complutense, 1984.
- Villanueva, Darío, **Estructura y tiempo reducido en la novela**, Valencia, Bello, 1977.
- _____, **El comentario de textos narrativos: la novela**, Barcelona, Júcar, 1989.
- _____, **Teorías el realismo literario**, Madrid, Espasa-Calpe, 1992.
- VV. AA., **Almanaque Literario 1935**, Madrid, Plutarco, 1935.
- VV. AA., **Almanaque de Literatura 1955**, Madrid, Escelicer S.L., 1955.
- VV. AA., **Almanaque de Literatura 1956**, Madrid, Escelicer S.A., 1956.
- VV. AA., **Bibliografía General Española e Hispanoamericana**, Madrid-Barcelona, Cámaras Oficiales del Libro, 1923-1941.
- VV. AA., **Catálogo General, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, S.A., Editoriales Renacimiento, Mundo Latino y Atlántida**, Madrid, 1929.

- VV.AA., **Catálogo General de la Librería Española e Hispanoamericana 1931-1950**, 4 vols., Madrid, Instituto Nacional del Libro español, 1957.
- VV. AA., **Creación y público en la literatura española**, Madrid, Castalia, 1974.
- VV. AA., **Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana. Suplemento 1935**, Madrid, 1936.
- VV. AA., **Ideología y texto en El Cuento Semanal (1907-1912)**, Madrid, Ediciones de la Torre, 1986.
- VV. AA., **Leviatán (Antología). Selección y prólogo de Paul Preston**, Madrid, Turner, 1976.
- VV. AA., **El negocio de incobrables (La vanguardia del humor español en los años veinte)**, José Luis R. de la Flor edit., Madrid, Ediciones de la Torre, 1990.
- VV. AA., **El siglo XX. Los primeros treinta años**, Madrid, Edaf, 1994.
- VV. AA., **Hora de España (Antología). Selección y prólogo de Francisco Caudet**, Madrid, Turner, 1975.
- VV. AA., "Política y literatura: Una encuesta a la juventud española", **La Gaceta Literaria**, II, 15 de enero 1928, pág. 3; 15 de febrero 1928, pág. 2; 15 de marzo 1928, pág. 2.
- Ynduráin, Francisco, "Novelas y novelistas españoles, 1936-1952", **Reviste de Litterature Moderne**, 1952, págs. 274-284.
- Zuleta, Emilia de, **Historia de la crítica española contemporánea**, Madrid, Gredos, 1974.

VIII. BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA DE AUTORES.

1. MANUEL BUENO.

1.1. NOVELA.

- **Jaime el conquistador**, Madrid, Renacimiento, 1912. Reeditada en "La Novela Corta" (1917). Versión ampliada de **Guillermo el apasionado**, "El Cuento Semanal"(1907).
- **El dolor de vivir**, Madrid, CIAP, 1931.
- **Poniente Solar**, Madrid, CIAP, 1931.
- **El sabor del pecado**, Barcelona, Ed. Araluce, 1935. Una segunda edición en 1936.
- **Los nietos de Danton**, Barcelona, Ed. Araluce, 1936.

1.2. COLECCIONES DE NOVELAS CORTAS, CUENTOS Y CRÓNICAS.

- **Viviendo. Cuentos e Historias**. Prólogo de J. Verdes Montenegro, Bilbao, s.a.
- **Almas y paisajes (Cuentos)**, Madrid, Imp. de E. Rojas, 1900.

- **A ras de tierra**, Valencia, Ed. F. Sempere, 1902.

- **En el umbral de la vida**, Madrid, Ed. Saturnino Calleja, 1918. Contiene diecisiete relatos cortos: **En el umbral de la vida**, **El dolor de amar**, **Mar y Costa**, **En familia**, **Mater admirabilis**, **Paganos**, **El viajero misterioso**, **Tiempos de Vals**, **Añoranzas americanas**, **Misericordias**, **Ejercicios espirituales**, **Al compás de Beethoven**, **El deshonor**, **Entre sombras**, **La deserción**, **El bautismo de sangre**, **Memorias de un vagabundo**; más una comedia: **El sabor de la vida**, publicada en 1945 en **Los Contemporáneos**. La misma obra será reeditada, parcialmente, con el mismo título genérico en **La Novela Corta** (1921).

1.3. OBRAS EDITADAS EN PUBLICACIONES PERIÓDICAS.

- **Guillermo el apasionado**, "El Cuento Semanal", nº 14, 1907.

- **El talón de Aquiles. (Novela en tres jornadas)**, "El Cuento Semanal", nº 105, 1909.

- **La intrusa** en "El Libro Popular", nº 8, 1913.

- **El sabor de la vida. Comedia**. "Los Contemporáneos", nº 362, 1915.

- **Número Índice**, "La Novela Corta", 1910.

- **En el umbral del drama**, "La Novela Corta", nº 7, 1916.

- **Jaime el Conquistador**, "La Novela Corta", nº 60, 1917.

- **Corazón adentro**, "La Novela Corta", nº 150, 1918.

- **En el umbral de la vida**, "La Novela Corta", nº 285, 1921.

- **El mártir**, "La Novela Semanal", nº 111, 1923.

- **Historia breve de un breve amor...** "La Novela Semanal", nº 134, 1924.

- **La ciudad del milagro**, "La Novela Semanal", nº 159, 1924.

- **Frente a Frente**, "La Novela Semanal", nº 184, 1925.

- **De carne y hueso**, "La Novela de Noche", nº 31, 1925.

- **La dulce mentira**, "La Novela Mundial", nº 5, 1926.

- **Una historia de amor**, "La Novela Mundial", nº 49, 1927.

- **La herencia**, "La Novela de Hoy", nº 293, 1927.

- **Una aventura de amor**, "La Novela de Hoy", nº 365, 1929.

- **El último amor**, "La Novela de Hoy", nº 405, 1930.

- **La pasión de Javier Rosales**, "Cosmópolis", nº 30, 1930.

- **El adiós al amor**, "Los 13", nº 5, 1933.

- **De cara a un régimen**, "Los 13", nº 7 extraordinario, 1933.

- **El misterioso amor**, "La Novela de una Hora", nº 4, 1936.

1.4. TEATRO.

- **Lo que Dios quiere**. Comedia. Estrenada en el Teatro Español de Madrid, 21 enero 1908. Escrita en colaboración con Ricardo Catarineu.

- **La mentira del amor**. Comedia. Estrenada en el Teatro Español de Madrid, 5 mayo 1924.

1.5. VARIA.

- **Otras patrias y otros cielos**, s.l.

- **España y la monarquía**. Estudio político, Madrid, Eds. Minerva, 1925.

- **Teatro Español** (Echegaray, Guimera, Galdós, Dicenta, Benavente, Linares Rivas, Los hermanos Quintero, Rusiñol), Madrid, Renacimiento, 1909.

- **Teatro Español Contemporáneo**, Madrid, Renacimiento, 1909.

- **Palabras al viento (Selección de artículos y ensayos)**, Prólogo de Tomás Borrás, Bilbao, Junta de Cultura de Vizcaya, 1952.

- **Las terceras de ABC**, selección y prólogo de Rafael Flórez, Madrid, Prensa Española, 1977.

1.6. ESTUDIOS SOBRE MANUEL BUENO.

- Agramonte, Francisco, **Extraoficial. Recuerdos de la vida de un diplomático**, Madrid, Aguilar, 1958.

- Borrás, Tomás, "Prólogo" a **Palabras al viento**, Bilbao, Junta de cultura de Vizcaya, 1952.

- "El Caballero Audaz" (José María Carretero), "Manuel Bueno" en **Galería I**, Madrid, Ed. Caballero Audaz, 1943.

- Cansinos-Asséns, Rafael, **La Nueva Literatura. Las escuelas literarias II**, Madrid, Sanz Calleja, s.a.

- Entrambasaguas, Joaquín, **Las mejores novelas Contemporáneas**, Tomo VIII, Barcelona, Planeta, 1961.

- Fernández Flores, Wenceslao, **Caricatura de Manuel Bueno**, prólogo a **La Herencia** en "La Novela de Hoy", 1927.

- García de Nora, Eugenio, **La Novela española contemporánea**, Madrid, Gredos, 1969².

- González Ruano, César, "Manuel Bueno" en **Siluetas de autores contemporáneos**, Madrid, Editora Nacional, 1949.

- Granjel, Luis S., **Maestros y amigos de la generación del noventa y ocho**, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1981.

- Menéndez Arranz, J., "Antología olvidada: Manuel Bueno" en **Índice de Arte y Letras**, Madrid, mayo-junio 1956.

- Méndez Azola, M., "Manuel Bueno" en **Nuestro Tiempo**, 1917, II, págs. 31-40.
- Mori, Arturo, **La prensa española de nuestro tiempo**, México, Eds. Mensaje, 1943.
- Ontañón de, Eduardo, **Viaje y aventura de los escritores de España**, México, Eds. Minerva, 1943.
- Sáinz de Robles, Federico Carlos, **Manuel Bueno o un intelectual irritable y escéptico**. (Conferencia pronunciada en la Fundación Universitaria Española el día 18 de abril de 1975 con motivo del centenario del gran periodista), Madrid, Fundación Universitaria Española, 1975.

2. FRANCISCO CAMBA.

2.1. NOVELA.

- **Camino adelante**, Madrid, Lib. Fernando Fé, 1905.
- **Los nietos de Ícaro**, Madrid, Ed. Perlado Páez y Cía, 1911. Anunciada su segunda edición¹ en 1930.
- **El amigo Chirel**, Madrid, Lib. de la Viuda de Pueyo, 1918. Segunda edición anunciada en Renacimiento, 1930.
- **La revolución de Laiño**, Madrid, Ed. Antea, 1922². (Premiada con el Fastenrath), anunciada su quinta edición en 1930.
- **El vellocinio de plata**, Madrid, Renacimiento, 1922. Anunciada su quinta edición en 1930.
- **El pecado de San Jesusito**, Madrid, Renacimiento, 1923 (premiada por el Círculo de Bellas Artes). Anunciada su tercera edición en 1930. Reeditada en "El Libro Popular", nº 1, 1922.
- **La noche mil dos**, Madrid, Renacimiento, 1924. Reeditada en "El libro para todos", CIAP, nº 12, 1930.
- **Cárcel de seda**, Madrid ?, Atlántida ?³, 1925.
- **La sirena rubia**, Madrid, Ed. Atlántida, 1926. se anuncia su segunda edición en 1930. Con el título **El enigma de las llamas azules**, había sido publicado en "El libro popular"⁴.

¹ Como segunda edición aparece anunciada en OBRAS DE FRANCISCO CAMBA insertada en la contraportada de **La noche mil dos**, publicada en la colección de la CIAP, **El libro para todos**, nº 12, 1930. Las reediciones reseñadas en otras novelas están tomadas de la misma fuente.

² Eugenio García de Nora y F.C. Sáinz de Robles la datan en 1919. Desconocemos el sello editor de esta primera edición.

³ Damos como posible esta edición de Atlántida, por haberse incorporado en 1925 a los "autores exclusivos", en las empresas editoriales de Artemio Precioso.

⁴ Hemos tomado el dato de "La novela Mundial", nº 62, 1927. El anónimo prologuista no aporta fecha de esta edición primera.

- **El tributo de las siete doncellas** ⁵, Madrid, Atlántida, 1926.
- **Una morena y una rubia**, Madrid, Atlántida, 1926.
- **Crimen de mujer**, Madrid, CIAP, 1930.
- **Machicha Monroy**, Madrid, CIAP, 1930.
- **Madrid Grado**, Madrid, Ediciones Españolas, 1940.
- **Fernando Villaamil**, Madrid, Ed. Nacional, 1944.

2.2. EPISODIOS CONTEMPORÁNEOS.

2.2.1. PRIMERA SERIE.

- **Cuando la boda del Rey**, Madrid, Eds. Episodios Contemporáneos, 1942⁶.
- **La leyenda negra**, Madrid, Ed. Reus, 1943.
- **¡Maura no!**, Madrid, Ed. Reus, 1944.
- **El ducado de Canalejas**, Madrid, Ed. Reus, 1944.
- **Los mosqueteros de la neutralidad**, Madrid, Ed. Reus, 1945.
- **La rebelión de los mandos**, Madrid, Ed. Reus, 1945.
- **La ley de fugas**, Madrid, Ed. Reus, 1946.
- **Annual**, Madrid, Ed. Reus, 1946.
- **Primo de Rivera**, Madrid, Ed. Reus, 1947.
- **El romancillo del Capitán Galán**, Madrid, Ed. Reus, 1947.
- **La caída de Alfonso XIII**, Madrid, Ed. Reus, 1947.

2.2.2. SEGUNDA SERIE.

- **Las luminarias del señor ministro**, Madrid, Ed. Reus, 1947.
- **Los jabalíes del jardín florido**, Madrid, Ed. Reus, 1948.
- **De Castilblanco a Villa Cisneros**, Madrid, Ed. Reus, 1948.

2.3. NOVELAS EDITADAS EN PUBLICACIONES PERIÓDICAS.

⁵ Salvo el primer título, los nueve restantes fueron incluidos en el **Catálogo General de Renacimiento-CIAP**, 1929.

⁶ Una cuarta edición en 1944.

- **El enigma de las llamas azules**, "El Libro Popular", nº 5, 1923.
- **Mimí Magdalena**, "La Novela Semanal", nº 156, 1924.
- **El idilio de Artagnan**, "La Novela de Hoy", nº 168, 1925.
- **La domadora**, "La Novela de Hoy", nº 202, 1926.
- **Flor de fango**, "La Novela de Hoy", nº 222, 1926.
- **La venganza de Gaitán**, "La Novela de Hoy", nº 245, 1926.
- **Lance de amor**, "La Novela de Hoy", nº 255, 1927.
- **El naufrago**, "La Novela de Hoy", nº 268, 1927.
- **La garra invisible**, "La Novela Mundial", nº 62, 1927.
- **Piedra rodada**, "La Novela Mundial", nº 74, 1927.
- **Crimen de mujer**, "La Novela Mundial", nº 89 ?, 1927.
- **Mar Loba**, "La Novela Mundial", nº 99, 1928.
- **El patriarca**, "La Novela Mundial", nº 114, 1928.
- **Corona de pasión**, "La Novela Mundial", nº 123, 1928.
- **La rosa de la burla**, "La Novela de Hoy", nº 312, 1928.
- **Pirata de charco**, Número Almanaque de "La Novela de Hoy", nº 397, 1929. Reeditada en "La Novela Corta", 2ª época, nº 50, s.a.
- **El pino y la palmera**, "La Novela de Una Hora", nº 10, 1936.
- **¡Perseguimos al enemigo!**, "Hazañas y heroísmos", nº 1, s.a.
- **El buque fantasma de Tobruck**, "Hazañas y heroísmos", nº 6, s.a.
- **El convoy de la Isla de Coral**, "Hazañas y heroísmos", nº 20, s.a.
- **El drama del oro negro**, "Hazañas y heroísmos", nº 22, s.a.

2.4. ESTUDIOS SOBRE FRANCISCO CAMBA.

- Alfonso, José, "Paco Camba" en **Siluetas Literarias**, Valencia, Prometeo, 1967.
- Cansinos Asséns, Rafael, **La nueva literatura IV. Evolución de la novela**, Madrid, Páez, 1927.
- _____, **La nueva literatura II. Las Escuelas**, Madrid, Sanz calleja, s.a.

3. CRISTÓBAL DE CASTRO.

3.1. NOVELA.

- **Las niñas del registrador**¹ 1902.
- **Cortesanías y Cortijeras**, s.a.
- **Lais de Corinto**, s.a., [1913?/1920?²]
- **La interina**, 1921. Se anuncia en tercera edición en 1931 en "El libro para todos", nº 24.
- **Un bolchevique (Escenas de la Revolución rusa)**, 1925; y Madrid, CIAP "El libro para todos", nº 24, 1931. Contiene seis relatos: **Un bolchevique**, **La Troica**, **La Dogaresa**, **Las Polacas**, **Fiestas galantes**, **El viajero** y **En aquellos días**.
- **Runief, el Chaparaga**, Madrid, Biblioteca Patria, s.a.

3.2. COLECCIONES DE NOVELAS Y CUENTOS.

- **Mis mejores cuentos**. (Novelas breves), Ed. Prensa Popular, s.a.
- **La gran duquesa (Escenas de espionaje y Nihilismo)**. **Lais de Corinto**. **Luna Lunera**. Ed. América, s.a.
- **Novelas escogidas**, Madrid, Aguilar, Col. Crisol, nº 83, 1944. Reeditado en 1960. Notas preliminares a cargo de F. C. Sáinz de Robles.

3.3. NOVELAS EDITADAS EN PUBLICACIONES PERIÓDICAS.

- **Luna, Lunera...**, "El Cuento Semanal", nº 34, 1907.
- **Las insaciables**, "El Cuento Semanal", nº 79, 1908³. Reeditada en "La Novela Corta", nº 78, 1917.
- **La bonita y la fea**, "El Cuento Semanal", nº 117, 1909. Editada bajo el título **El cuñadito** en "La Novela Corta", nº 240, 1920.
- **La gran duquesa**, "Los Contemporáneos", nº 194, 1912.
- **Lais de Corinto**, "Los Contemporáneos", nº 211, 1913.
- **Flérída**, "El libro popular", nº 4, 1913.

¹ Nora y Sáinz de Robles la citan con el título **Las niñas del Regidor**. En el que hemos utilizado coinciden: Cansinos-Assens, **La Novela Mundial**, (nº 6, 1926) y **Libro para todos** (CIAP, nº24, 1931) donde queda reseñada como agotada, al igual que **Cortesanías y Cortijeras**.

² Corresponden las fechas a Sáinz de Robles y Nora, respectivamente. La primera coincide con el relato breve publicado en **Los Contemporáneos**. Es anunciada como novela en op. cit. nota anterior.

³ Nora y Sáinz de Robles la recogen como novela y la datan en 1909. Pudiera tratarse de una versión del relato publicado en "El Cuento Semanal". Igual argumento puede aplicarse a **La bonita y la fea**. Ninguna de las dos son citadas como NOVELAS en **La Novela Mundial** (op. cit) ni en **El libro para todos** (op. cit.).

- **Los tres dolores de María Magdalena**, "El Libro Popular, nº 47, 1913.
- **Las mujeres fatales**, "La Novela de Bolsillo", nº 16, 1914.
- **La descastada**, "Los Contemporáneos", nº 338, 1915.
- **Pluma al viento**, "La Novela Corta", nº 5, 1916.
- **El viajero**, "La Novela Corta", nº 39, 1916.
- **El mujeriego**, "La Novela Corta", nº 123, 1918.
- **Un bolchevike**, "La Novela Corta, nº 181, 1919.
- **El cuñadito**, "La Novela Corta", nº 240, 1920 . *Vid. La bonita y la fea.*
- **Las mujeres del Evangelio**, "La Novela Corta", nº 331, s.a. [1922?]
- **Mujeres solas**, "La Novela Semanal", nº 11, 1921.
- **La señorita estatua**, "La Novela de Hoy", nº 11, 1922.
- **La hija de Cronwell**, "La Novela Semanal", nº 41, 1922.
- **Jandra y el cosaco**, "La Novela Semanal", número (extraordinario) 96, 1922.
- **Cu-Cú**, "La Novela Semanal", nº 84, 1922.
- **Otelo y su mono**, "La Novela Semanal", nº 127, 1923.
- **Papá Saturno**, "La Novela de Hoy", nº 53, 1923.
- **La gacela negra**, "La Novela Semanal, nº 154, 1924.
- **Anécdotas del amor**, "La Novela Corta", nº 423, 1924.
- **Cortesanías de amor**, "La Novela Corta", nº 424, 1924.
- **Los empecinados**, "La Novela Semanal", nº 180, 1924.
- **Las sorpresas de Lorenzina**, "La Novela de Noche", nº 37, 1925.
- **La dama del capitán**, "La Novela de la Noche", nº 50, 1925.
- **El paraíso perdido**, "La Novela Semanal", nº 205, 1925.
- **La inglesa y el trapense**, "La Novela Mundial", nº 6, 1926.
- **Clavellina**, "La Novela Mundial", nº 43, 1927.
- **La jaula de oro**, "La Novela Mundial", nº 65, 1927.
- **Los hombres de hierro**, "La Novela Mundial", nº 91, 1927.

- **Ese y esa**, "La Novela de Hoy", nº 246, 1927.
- **La Duquesa espía**, "La Novela Mundial", nº 116, 1928.
- **La mujer del pope**, "La Novela de Hoy", nº 321, 1928.
- **La mujer nueva**, "La Novela de Hoy", nº 396, 1929.
- **El condotiero**, "La Novela de Hoy", nº 433, 1930.
- **El tulipán rojo**, "La Novela de Hoy", nº 499, 1931.
- **El collar de Afrodita**, "La Novela de Hoy", nº 525, 1932.
- **Poderoso caballero**, "La Novela de una Hora", nº 12, 1936.
- **Mariquilla, barre, barre...**, "La Novela del Sábado" (Sevilla), nº 26, 1939.
- **La farsa del loquero**, "La Novela del Sábado" (Madrid), nº 5, 1940.
- **Sol de medianoche**, "La Novela de la Semana", nº 10, 1942.

3.4. POESÍA.

- **El amor que pasa**. Anunciada en "La Novela Mundial", nº 6, 1926 como agotada.
- **Cancionero galante**, París, Ollendorf. Anunciada en "La Novela Mundial", nº 6, 1926, una cuarta edición agotada.
- **Las proféticas**, Madrid, Col. Laurel. Anunciada en "La Novela Mundial", nº 6, 1926, una segunda edición agotada.
- **Joy de enamorados**, Valladolid, Lib. Santarem, s.a.

3.5. VARIA.

- **Rusia por dentro**, Madrid, Imp. Marcelino Tabarés, 1904. Se anuncia segunda edición (agotada) en "La Novela Mundial". Hay una tercera en "El Libro para todos", 1931; y cinco ediciones hasta 1949.
- **Las mujeres (Sexo y carácter)**, Madrid, Biblioteca Nueva, s.a. Se anuncia una segunda edición (agotada) en "La Novela Mundial", 1926; y una tercera en "El Libro para todos", 1931.
- **La revolución desde arriba (Ensayo sobre la reforma agraria)**, Madrid, Imp. Juan Pueyo, 1921. Se anuncia segunda edición en "La Novela Mundial".
- **Catálogo monumental y artístico de España. Provincia de Álava**, Edición oficial del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, s.a.
- **El rey felón o los seis años inicuos (Liberales y serviles)**, Madrid, Ed. Rafael Caro Raggio, 1929.
- **Mujeres extraordinarias (Mujeres de la historia, mujeres contemporáneas)**, Madrid, renacimiento, 1929. Edición de lujo, CIAP, 1929.
- **Vidas fértiles (Blasco Ibáñez, Cajal, Albéniz, Romero de Torres, Valle-Inclán, Baroja, Joyce,**

Pirandello, Mussolini, Stalin, Hitler, etc...), Madrid, Ed. Castro, 1932.

- **Tempestad sobre un trono (De la regencia a la república),** Madrid, Ed. Castro, s.a.

- **Mujeres del Imperio. Primera serie,** Madrid, Espasa-Calpe, s.a.

- **Mujeres del Imperio. Segunda serie,** Madrid, Espasa-Calpe, s.a.

- **Felipe III (Idea de un príncipe político cristiano),** Madrid, Biblioteca Nueva, 1944.

- **Santo Toribio de Mogrovejo (La conquista espiritual de América),** Madrid, Editora Nacional, s.a.

- **Genios e ingenios. Retratos literarios (41 semblanzas),** Madrid, Editora Nacional, 1949.

3.6. OBRAS EN COLABORACIÓN.

- **Gerineldo. Poema de amor y caballería** (en colaboración con Enrique López Alarcón). Estrenado en El Teatro Español, s.a.

- **Las Insaciables** (en colaboración con Enrique López Alarcón). Estrenada en el Teatro de la Comedia, s.a.

- **Cien por cien. Novela Multiplicada,** capítulo décimo, en "La Novela de Una Hora", nº 9, 1 de mayo, 1936, págs. 55-60; nº 10, 8 fr mayo, 1936, págs. 57-61. Los otros colaboradores por orden de intervención son: Concha Espina, Eduardo Zamacois, Tomás Borrás, Pedro Mata, Mariano Tomás, Benjamín Jarnés, Alberto Insúa, Artemio Precioso, Emilio Carrere, Roberto Molina, Ramón Martínez de la Riva y Wenceslao Fernández Flores.

3.7. ESTUDIOS SOBRE CRISTÓBAL DE CASTRO.

- Cansinos Asséns, Rafael, **La nueva literatura. Las escuelas literarias, II,** Madrid, Sanz Calleja, s.a.

- Carrere [Moreno], Emilio, **La bohemia galante y trágica. (Bajos fondos de la vida literaria),** Madrid, V.H. de Sanz Calleja, s.a.

- Mori, Arturo, **La prensa española de nuestro tiempo,** México, Ediciones Mensaje, 1943.

- Nora G., Eugenio de, **La novela española contemporánea, I,** Madrid, Gredos, 1969².

- Sáinz de Robles, Federico Carlos, **La promoción de El Cuento Semanal,** Madrid, Espasa-Calpe, Col. Austral, 1975.

- _____, **Raros y olvidados,** Madrid, Prensa Española, 1971.

4. CONCHA ESPINA

4.1. NOVELA.

- **La niña de Luzmela,** Madrid, Fernando Fe, 1909. Dos ediciones en Madrid, Renacimiento (1916 y 1922). Una en Barcelona-Sevilla, Ediciones Betis, 1943.

- **Despertar para morir**, Madrid, Renacimiento, 1910. Segunda edición en la misma editorial (1917). Una tercera edición en V. H. Sanz Calleja, 1922. Cuarta, renovada y definitiva en Renacimiento, 1924. Una quinta en Madrid, Aguilar, Col. Crisol nº 37, 1944.

- **Agua de nieve**, Madrid, Renacimiento, 1912, 1915, 1919 y 1926.

- **La esfinge maragata**, Madrid, Renacimiento, 1914, 1918, 1920, 1925. Reeditada por la CIAP, "El libro para todos", 1929. Edición escolar anotada y prologada por Millard Rosenberg.

- **La rosa de los vientos**, Madrid, Renacimiento, 1916, 1919 y 1923.

- **Dulce nombre**, Madrid, Renacimiento, 1921, dos ediciones; una tercera, en 1927.

- **El cáliz rojo**, Madrid, Renacimiento, 1923.

- **Altar mayor**, Madrid, Renacimiento, 1926 y 1928. Madrid, Aguilar, Col. Crisol nº 326, 1951. Buenos Aires, Espasa-Calpe, Col. Austral, 1954. Edición escolar anotada y prologada por A. Harrington, Nueva York, 1930.

- **La virgen prudente**, Madrid, Renacimiento, 1929. Publicada anteriormente con el nombre de la protagonista, **Aurora de España** en "La Novela de Hoy", nº 258, 1927.

- **Las niñas desaparecidas**, Madrid, Renacimiento, 1927.

- **Naves en el mar**, Madrid, Renacimiento -CIAP-, Ediciones de Estrella, Col. Miniatura, 1929. Reeditada en Barcelona, Eds. G. P. Pulga nº 338, s.a. Incluida en **Ruecas de Marfil** (1917).

- **LLama de cera**, Madrid, Renacimiento, s.a. Reeditada junto a **El Jayón** en "La Novela del Sábado" (Madrid), nº 20, 1939.

- **La flor de ayer**, Madrid, Espasa-Calpe, 1934.

- **Retaguardia (Imágenes de vivos y de muertos)**, San Sebastián, Librería Internacional, 1937. Córdoba, Ed. Nueva España, 1937 (tercera edición).

- **Esclavitud y libertad (Diario de una prisionera)**, 1938, s.l.

- **Las alas invencibles**, 1940, s.l.

- **Victoria en América**, Madrid, Editora Nacional, 1934.

- **El más fuerte**, 1947, s.l.

- **Un valle en el mar**, Santander, 1949. Reeditada en Barcelona, Editorial Éxito, 1952.

- **Una novela de amor**, 1953, s.l.

- **Tierra firme**, Barcelona, Eds. P. G. Pulga, nº 63, s.a.

4.2. COLECCIONES DE NOVELAS CORTAS Y CUENTOS

- **Trozos de vida (Narraciones)**, Madrid, Biblioteca Patria, 1906.

- **Ruecas de marfil**. Incluye **La ronda de los galanes**, **Naves en el mar** y **El Jayón**, Madrid,

Renacimiento, 1907 y 1924. El primer título se había publicado en "El Cuento Semanal" (1910). Posteriormente será reeditado en "La Novela del Sábado" (1939, Sevilla). **Naves en el mar** en CIAP, Ediciones Estrella, Col. Miniatura, 1929 y en Barcelona, Eds. G. P. Pulga nº 338, s.a. **El Jayón** en "La Novela Corta", nº 67, 1917. A este mismo título responde una adaptación dramática, estrenada en 1918 y publicada por Renacimiento, s.a.

- **Pastorelas**, Madrid, Ed. Gil Blas, 1920. Reeditada por Renacimiento en 1925.

- **Cuentos**, Madrid, Renacimiento, 1922.

- **Simientes. Páginas iniciales**, Primera edición en Madrid, Ed. Sanz Calleja, 1922. Segunda, en Madrid, Renacimiento, 1926.

- **Tierras de Aquilón**, Madrid, Renacimiento, 1924.

- **El príncipe del cantar (Novelas y Cuentos)**, Toulouse (Francia), Ed. Figarola Maurín, 1929.

- **Copa de horizontes**, Madrid, CIAP, 1930. Bajo este título genérico se recogen quince relatos: **Marcha nupcial**, **Huerto de rosas**, **Petróleo**, **Un apóstol de la paz**, **El cuento fantástico del general Tsagorski**, **El crimen de una sombra**, **Desquite**, **La noche triste**, **El monarca sin nombre (parábola)**, **Sangre en la nieve**, **Los zapatos negros y el violín mudo**, **Una nube de gas**, **Policía inglesa**, **El caso de Ramón Valentí**, **Cristo en el bosque**.

- **Siete rayos de sol (Cuentos tradicionales)**, Madrid, Renacimiento, 1931.

- **Candelabro (Novelas)**, s.l.

- **El fraile menor (Cuentos)**, 1942, s.l.

4.3. NOVELAS EDITADAS EN PUBLICACIONES PERIÓDICAS.

- **La ronda de los galanes**, "El Cuento Semanal", nº 179, 1910. Reeditada en "La Novela del Sábado" (Sevilla) nº 6, 1939 e incluida en **Ruecas de marfil** (1917).

- **El Jayón**, "La Novela Corta", nº 67, 1917. Reeditada en "La Novela del Sábado" (2ª época), nº 20, 1953, junta a **LLama de cera**. Incorporada al volumen **Ruecas de marfil** (1917).

- **Talín**, "La Novela Corta", nº 106, 1918.

- **El secreto de un disfraz**, "La Novela Semanal", junio, 1924.

- **Aurora de España**, "La Novela de Hoy", nº 258, 1927. Reeditada con el título **La virgen prudente** por Renacimiento (1929).

- **La carpeta gris**, "Los Novelistas", nº 2, 1928.

- **El goce de robar**, "Los Novelistas", nº 13, 1928.

- **Huerto de rosas**, "La Novela de Hoy", nº 356, 1929. Reeditada en el volumen **Copa de horizontes**, CIAP, 1930.

- **Marcha nupcial**, "La Novela de Hoy", nº 367, 1929. Incluida como primer relato en **Copa de horizontes**, CIAP, 1930.

- **Nadie quiere a nadie**, "La Novela de una Hora", nº 5, 1936.

- **Mi Carlitos**, "La Novela de Vértice", nº 7 y 8, [1938?].

4.4. POESÍA.

- **Mis flores (Poesías)**, 1904.

- **Entre la noche y el mar (Versos)**, 1933.

- **Medalla** (Poema en verso, edición numerada para bibliófilos), Colección "Huerto Cerrado", 1941.

- **José Antonio de España** (Poema en verso, edición numerada de lujo). Colección "Huerto Cerrado", 1941.

- **La segunda mies (Versos)**, 1943.

4.5. TEATRO.

- **El jayón**. (Drama en tres actos), estrenado en 1918 y editado en Madrid, Renacimiento, s.a.

- **Moneda Blanca** (Comedia en tres actos), 1942, s.l.

4.6. VARIA.

- **El amor de las estrellas (Mujeres del Quijote)**, Madrid, Renacimiento, 1916. Edición escolar con prólogo de Federico de Onís, Nueva York, 1928.

- **Singladuras. (Viaje americano). I**, Madrid, CIAP, 1932.

- **Singladuras. Viaje americano. (Cuba, Nueva York, Nueva Inglaterra)**, Madrid, Renacimiento, 1932.

- **Princesas del martirio (Perfil histórico)**,

- **El grande y secreto amor de Antonio Machado (Epistolario inédito)**, 1950, s.l.

4.7. OBRAS COMPLETAS.

- **Obras completas de Concha Espina**, Madrid, Ed. "Fax", 1945.

4.8. OBRAS EN COLABORACIÓN.

- **La diosa nº 2 (Novela)**. "Tercera parte", Madrid, CIAP, Renacimiento, s.a. [1930?], págs. 123-176. Los otros colaboradores por orden de intervención: Alfonso Hernández Catá, José Francés, Alberto Insúa.

- **Cien por Cien. Novela Multiplicada**, capítulo Primero y título, en "La Novela de una Hora", nº 1, 6 de marzo 1936, págs. 53-58.

- **Nueve millones**. Capítulo IV, Madrid, Afrodísio Aguado, 1944, págs. 35-44. Diecisiete autores participaron en la elaboración de un guión radiofónico (1943), publicado el año siguiente. Por orden de intervención: Ángeles Rubio Argüelles, Antonio J. Onieva, Luis Astrana Marín, Concha Espina, Juan Díaz-Caneja, Luis A. de Vega, Concha Linares Becerra, Valeriano León, Augusto Martínez Olmedilla, Camilo

José Cela, José Francés, Andrés Révész, Marqués de O'Reilly, Joaquín Calvo Sotelo, Carmen de Icaza, Emilio Carrere, Ángeles Villarta y María Luisa Rubio de Benito (ganadora del concurso).

4.9. ESTUDIOS SOBRE CONCHA ESPINA.

- Cansinos-Asséns, Rafael, **Literaturas del Norte: Concha Espina**, Madrid, Imp. G. Hernández y Galo Sáez, 1924.
- _____, **La novela de un literato**, II y III, Madrid, Alianza Editorial, Alianza Tres, 1985, 1995.
- Clarke, A.H., "Naturaleza sin paisaje: un aspecto desatendido del arte descriptivo de las primeras novelas de Concha Espina", **BBMP**, LV, 1969, págs. 15-33.
- Entrambasaguas, Joaquín, **Las mejores novelas contemporáneas**, IV, Barcelona, Planeta, 1966.
- Fría Lagoni, Mauro, **Concha Espina y sus críticos**, Toulouse, Ed. Figarola Maurín, 1929.
- García de Nora, Eugenio, **La novela española contemporánea**, I, Madrid, Gredos, 1969².
- González Ruano, César, **Siluetas de escritores contemporáneos**, Madrid, Editora Nacional, 1949.
- Guillén, Alberto, **La linterna de Diógenes**, Madrid, Editorial América, 1921.
- Maza, Josefina de la (Josefina de la Serna y Espina), **Vida de mi madre, Concha Espina**, Valencia, Ed. Marfil, 1957. Reedición en Madrid, Magisterio Español, 1972.
- Sáinz de la Maza y de la Serna, P., "En tono menor", **BBMP**, 1969, págs. 3-13.
- Sáinz de Robles, F.C., **La promoción del cuento semanal**, Madrid, Espasa-Calpe, Austral, 1975.
- VV. AA., **Biografía literaria de Concha Espina**, Madrid, Gráfica Informaciones, s.a.
- VV. AA., **Concha Espina: de su vida y de su obra**, Madrid, Renacimiento, 1923.
- VV. AA., **Actos de clausura del centenario de Concha Espina (1869-1969)**, Santander, Institución Cultural de Cantabria, Diputación Provincial, 1970.

5. WENCESLAO FERNÁNDEZ FLÓREZ.

5.1. NOVELA.

- **La procesión de los días**, Madrid, Tipografía Yagüe, 1915.
- **Volvoreta**, Madrid, Suc. de Hernando, 1917. Reeditada en "El Libro para todos", CIAP, 1929 (novena edición). Reedición crítica de José Carlos Mainer, Madrid, Cátedra, 1980.
- **Ha entrado un ladrón**, Madrid, Ed. Pueyo, 1920.
- **El secreto de Barba Azul**, Madrid, Ed. Atlántida, 1923.
- **Las siete columnas**, Madrid, Ed. Atlántida, 1926.
- **Relato inmoral**, Madrid, Ed. Atlántida, 1927.

- **El ladrón de glándulas**, Madrid, Ed. Pueyo, 1929.
- **Los que no fuimos a la guerra**, Madrid, Renacimiento (CIAP), 1930.
- **El malvado Carabel**, Madrid, Renacimiento (CIAP), 1931.
- **El hombre que compró un automóvil**, Madrid, Ed. Pueyo, 1932.
- **Aventuras del Caballero Rogelio de Amaral**, Madrid, Ed. Pueyo, 1933.
- **Los trabajos del detective Ring**, Madrid, Ed. Pueyo, 1934.
- **Una isla en el mar Rojo**, Madrid, Ediciones Españolas, 1939.
- **La novela número 13**, Zaragoza, Librería General, 1941.
- **El bosque animado**, Zaragoza, Librería General, 1943. Reediciones en Librería Nacional, 1948; Novelas y Cuentos, 1953; y, a cargo de José-Carlos Mainer, en Espasa Calpe, Col. Austral, 1991.
- **El sistema Pelegrín. Novela de un profesor de Cultura Física**, Zaragoza, Librería General, 1949.
- **Aventuras del caballero Floretán del Palier**. Obra publicada en folletón, entre el 28 de enero y el 1 de marzo de 1959; recogida por primera vez en el tomo VI de Obras Completas, págs. 662 a 711.

5.2. COLECCIONES DE NOVELAS CORTAS Y CUENTOS.

- **La tristeza de la paz**, Prólogo de Luis Antón de Olmet, Biblioteca de Escritores Gallegos, VII, Madrid, Imprenta Artística Española, 1910.
Contiene los relatos **La tristeza de la paz**, **Vino triste**, **A la hora del misterio**, **El muerto** y **Luz de luna**.
- **Luz de luna. Episodios de unas vidas humildes**, Madrid, Biblioteca Patria, tomo CX, s.a. Contiene los cuentos **Luz de luna**, **La cara de la muerte** y **Junto al amor**. **Luz de luna** se reedita en Madrid, "Los Contemporáneos", 1919; y en Barcelona, Col. Marazul, 1942.
- **Silencio**, Madrid, Ed. Pueyo, 1918. Contiene los cuentos **Silencio**, **Los mosqueteros** y **El calor de la hoguera**.
- **Tragedias de la vida vulgar (cuentos tristes)**, Madrid, Ed. Atlántida, 1922.
- **Visiones de neurastenia**, Madrid, Ed. Atlántida, 1924. Reeditada varias veces en los años cuarenta por la Librería General de Zaragoza.
- **La casa de la lluvia**, Barcelona, Sociedad General de Publicaciones, 1925. Contiene los relatos **La casa de la lluvia**, **Luz de luna** y **La familia de Gomar**. Reedición en Ed. Renacimiento, 1931.
- **Fantasmas**, Madrid, CIAP, 1930. Contiene los relatos **Siglo XX**, **La carretera**, **El fantasma**, **Lo que piensan los muertos**, **Mi mujer**, **Aire de muerto** y **El ejemplo del difunto Pedroso**. Reediciones en Madrid, Ediciones Nuestra Raza, 1935; Zaragoza, Librería General, 1938; y Barcelona, Editorial Dolar, s.a.
- **Por qué te engaña tu marido**, Madrid, Ed. Renacimiento (CIAP), 1931. Contiene las novelas cortas **Por qué te engaña tu marido**, **La seducida**, **Ella y la otra** y **La caza de la mariposa**. Reediciones en Madrid, Ed. Pueyo, 1932; y Zaragoza, Librería General, 1944.

- **Unos pasos de mujer**, Madrid, ed. Pueyo, 1934. Contiene las novelas cortas **Unos pasos de mujer**, **El hombre que se quiso matar**, **Huella de luz**, **Un error judicial**, **El ilustre Cardona** y **La calma turbada**. Reedición en Zaragoza, Librería General, 1944.

- **La nube enjaulada (Relatos de humor)**, Zaragoza, Librería General, 1944.

- **Fuegos artificiales**, Barcelona, Ed. Planeta, 1954. Contiene los relatos **El hotel alucinante**, **Tinieblas**, **El bacilo de Puig**, **El último metro**, **Los reportajes de Leónidas Cadaval**, **Hombres a la mesa**, **Dos hombres sin reloj** y **Un cadáver en el comedor**. Reediciones: **El hotel alucinante**, Madrid, Novelas y Cuentos, 1956; **Un cadáver en el comedor** (incluye **Hombres a la mesa**), Madrid, Novelas y Cuentos, 1958.

5.3. NOVELAS CORTAS EDITADAS EN PUBLICACIONES PERIÓDICAS.

- **La piedad de la mentira**. Madrid, "La novela de bolsillo" nº 64, 1915.

- **Al calor de la hoguera**. Madrid, "Los Contemporáneos" nº 368, 1916.

- **Luz de luna**. Madrid, "Los Contemporáneos", nº 524, 1919.

- **Aire de muerto**. Madrid, "La Novela Semanal" nº 9, 1921. Reeditada en "La Novela Corta" 2ª época, nº 2, 1949, con el título de **El gran Chaco**.

- **La familia Gomar**. Madrid, "La Novela Semanal" nº51, 1922. Reeditada en "La Novela Mundial" nº 127, 1928.

- **La caza de la mariposa**. Madrid, "La Novela de Hoy" nº2, 1922. Reeditada en "La Novela Corta" 2ª época, nº 28, 1950.

- **El ilustre Cardona**. Madrid, "La Novela de Hoy" nº55, 1923.

- **El fantasma**. Madrid, "La Novela de Hoy" nº 87, 1924. Reeditada en "La Novela Corta" 2ª época, nº 52, 1951; y en "La Novela del Sábado", 2ª época, nº 61, 1954.

- **Unos pasos de mujer**. Madrid, "La Novela de Hoy" nº 98, 1924.

- **Relato inmoral**. Madrid, "La Novela de Noche, 1924.

- **Huella de luz**. Madrid, "La Novela de Hoy" nº 128, 1924.

- **Mi mujer**. Madrid, "La Novela de Hoy" nº 140, 1925. Reeditada en "La Novela Corta" 2ª época, nº 17, 1949.

- **Por qué te engaña tu marido**. Madrid, "La Novela de Noche" nº 23, 1925.

- **La calma turbada**. Madrid, "La Novela de Hoy" nº 177, 1925.

- **La seducida**. Madrid, "La Novela de hoy" nº 188, 1925.

- **Ella y la otra**. Madrid, "La Novela de hoy" nº 248, 1927.

- **Un error judicial**. Madrid, "La Novela de Hoy" nº 261, 1927.

- **La Fauna reciente**. Madrid, "La Novela de hoy" nº 346, 1928. Se trata de un "número-

almanaque" de "La Novela de Hoy" se publican también novelas cortas de Augusto Martínez Olmedilla: **El collar chino**; Andrenio: **Gandolín o el maleficio del miedo**; Alfonso Hernández-Catá: **La noria sagrada**.

- **El hombre que se quiso matar**. Madrid, "La Novela de Hoy" nº 397, 1929. "Número-almanaque" con colaboraciones de Concha Espina: **Tierra firme**; Francisco Camba: **Pirata de charco**; Joaquín Belda: **Casi todas se casan**.

- **Un cadáver en el comedor**. Madrid, "La Novela de una Hora" nº 2, 1936.

5.4. VARIA.

- **Las gafas del diablo**, Madrid, Biblioteca Nueva, 1918. Reediciones en Madrid, Ed. Pueyo, 1919; Madrid, Ed. Renacimiento, 1931; Madrid, Espasa Calpe, Col. Austral, 1940; Madrid, Imp. Aldus, 1947.

- **Acotaciones de un ayente. Primera parte**. Madrid, Librería de la Viuda de Pueyo, 1918. Reedición en Madrid, Prensa Española, 1962.

- **El espejo irónico**, Madrid, Editorial Alejandro Pueyo, 1921.

- **El país de papel**, Madrid, Talleres Poligráficos, 1929.

- **Acotaciones de un oyente. Segunda serie. Cortes Constituyentes**, Madrid, Renacimiento (CIAP), 1931. Reeditado juntamente con la Primera Serie en Madrid, Prensa Española, 1962.

- **La conquista del horizonte. Viajes**. Madrid, Editorial Pueyo, 1932. Reeditada en Zaragoza, Librería General, 1942.

- **O Terror vermelho**. Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1938.

- **El humor en la literatura española**, Madrid, Real Academia Española, 1945.

- **El toro, el torero y el gato**, Madrid, Manuel Aguilar, editor, s.a.(1946?). Reeditada en Zaragoza, Librería General, 1952.

- **De portería a portería (impresiones de un hombre de buena fe)**, Madrid, Prensa Española, 1949. Reeditada en **Impresiones de un hombre de buena fe**, Madrid, Espasa-Calpe, 1964.

- **La vaca adúltera**. Madrid, Editorial Taurus, 1958.

- **Humorismo español**, Estudio preliminar de W.F.F., Barcelona, Labor, 1965.

- **Las terceras de ABC**, Madrid, Prensa Española, 1976.

5.5. ANTOLOGÍAS.

- **Mis mejores cuentos**, Madrid, Prensa Popular, 1922.

- **Mis mejores páginas**, Madrid, Editorial Gredos, 1956.

5.6. OBRAS COMPLETAS.

- **Obras Completas**, 9 tomos, Madrid, Manuel Aguilar, editor, 1945-1964.

5.7. PRÓLOGOS.

- Lola de Lara, **Doce Cuentos**, Madrid, s.a.
- Artemio Precioso, **El hijo legal**, Madrid, 1922.
- Josefina Botinaga, **Alma rural**, Madrid, 1925.
- Andrés Révész, **Frente al dictador**, Madrid, s.a.
- Jesús R. Coloma, **Amores orientales**, Madrid, 1928.
- Rafael Catalá Lloret, **Inquietud**, Castellón, 1931.
- Luis Teixeira, **Perfil de Salazar**, Madrid, 1940.
- Antonio Guerra Gallego, **El pacto**, Madrid, 1945.
- J. Buxó de Abaigar, **Cuentos de balnearios**, Madrid, 1946.
- J. Cortés Cavanillas, **La "Karaba" en Roma**, Madrid, 1952.

5.8. OBRAS EN COLABORACIÓN.

- **Cien por Cien. Novela multiplicada.** Capítulo XIII (y último), Madrid, "La Novela de una Hora" nº 15, 26 de junio 1936, págs. 59-64.

5.9. NOVELAS CORTAS EN GALLEGÓ.

- **A miña muller**, La Coruña, Col. "Lar" nº 1, 29 de noviembre de 1924.
- **O ilustre Cardona**, La Coruña, Col. "Lar" nº 37, septiembre de 1927.

5.10. ESTUDIOS SOBRE WENCESLAO FERNÁNDEZ FLÓREZ.

- Arrarás, J., "Fernández Flórez: el periodista, el novelista y el hombre de humor", **C. LIT**, III, 1948.
- Cansinos Asséns, Rafael, **La nueva literatura. Las escuelas II**, Madrid, Páez, 1925 y 1927.
- _____, **La evolución de la novela**, IV, Madrid, Páez, 1927.
- Casares, Julio, **Crítica efímera II (Índice de lecturas)**, Madrid, Saturnino Calleja, 1919².
- Consiglio, C., "Wenceslao Fernández Flórez como definidor del humorismo", **C. LIT**, III, 1948.
- Entrambasaguas, Joaquín de, "Fernández Flórez en **El bosque animado** de su humorismo", **C.LIT**, III, 1948.
- _____, **Las mejores novelas contemporáneas**, X, Barcelona, Planeta, 1966.
- Gaos, Alejandro, **Prosa fugitiva. Entrevistas**, Madrid, Colenda, 1955.
- García de Nora, Eugenio, **La novela española contemporánea**, Madrid, Gredos, 1969², tomo I; 1973², tomo II.

- Gómez Santos, Marino, **12 nombres de letras**, Madrid, Editora Nacional, 1969.
- González Ruano, César, **Síluetas de escritores contemporáneos**, Madrid, Editora Nacional, 1949.
- Mainer, José Carlos, **Análisis de una insatisfacción: las novelas de W. Fernández Flórez**, Madrid, Castalia, 1976.
- Mainer, J.C. edit. Wenceslao Fernández Flórez, **Volvoreta**, Madrid, Cátedra, 1980 y **El bosque Animado**, Madrid, Espasa-Calpe, Austral, 1991.
- _____, "Wenceslao Fernández Flórez, un noventayochista olvidado", **Papeles de Son Armadans**, LXII, 1971, págs. 23-42.
- Mature, A. **Wenceslao Fernández Flórez y su novela**, México, Ediciones de Andrea, 1968.
- Ontañón de, Eduardo, **Viaje y aventura de los escritores de España**, México, Ediciones Minerva, 1942.
- Torrente Ballester, Gonzalo, **Panorama de la literatura española contemporánea**, Madrid, Guadarrama, 1961²
- VV.AA., **Antología del humorismo en la literatura universal**, Precedida de un estudio preliminar de Wenceslao Fernández Flores, Barcelona Labor, 1961², 2 vols.
- VV. AA., **Wenceslao Fernández Flórez (1885-1985)**, La Coruña, Ayuntamiento de La Coruña, 1985.

6. ALBERTO INSÚA.

6.1. NOVELAS.

- **Historia de un escéptico. En tierra de santos**, Madrid, M. Pérez Villavicencio, 1907. Reediciones (hasta la décimocuarta): Madrid, Renacimiento, de 1912 a 1920; y Madrid, Ed. Cosmópolis, Col. "El Libro de todos", nº 32, 15 de octubre, 1929.
- **Historia de un escéptico. La hora trágica**, Madrid, M. Pérez Villavicencio, 1908. Reediciones: Madrid, M. Pérez Villavincecio, 2ª ed., 1908; Madrid, Ed. Renacimiento, de la 3ª edición, (1910), a la 14ª, 1921.
- **Historia de un escéptico. El triunfo**, Madrid, Librería de Fernando Fé, 1909. Reediciones: Madrid, Ed. Renacimiento, s.a. [1911?], 2ª ed.; Madrid, Ed. Renacimiento, 1914. Tercera (?) edición.
- **La mujer fácil**, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Jaime Ratés, 1909. Reediciones: segunda a vigésima, Madrid, Renacimiento, de 1910 a 1931.
- **Las neuróticas**, Madrid, Ed. Renacimiento, 1910; Décima ed., 1919; Undécima ed., s.a. [1920?]. Otras ediciones: Madrid, CIAP, Renacimiento, 1931; Santiago de Chile, Zig-zag, 1940.
- **La mujer desconocida**, Madrid, Ed. Renacimiento, 1911; Segunda ed., s.a.; Quinta ed., 1920; Séptima ed., 1920; Octava ed., 1920.
- **El demonio de la voluptuosidad**, Madrid, Ed. Renacimiento, 1911; Madrid, Sociedad General

Española de Librería, 1933.

- **Las flechas del amor. Costumbres madrileñas**, Madrid, Renacimiento, 1912; Cuarta ed., 1912. Ediciones posteriores: Madrid, Rivadeneyra, s.a. [1928?]; Madrid, Revista Literaria "Novelas y cuentos", núm. 179, 1932; Madrid, Ed. Tesoro, Ediciones Siglo XX, 1952.

- **Los hombres. Mary los descubre**, Madrid, Ed. Renacimiento, 1913. Ediciones del mismo título seguido de **Mary los perdona**: Madrid, Sociedad General de Librería, 1933; Madrid, Aguilar, Colección Cristal, 1949; Madrid, Ed. Tesoro, ediciones Siglo XX, 1952.

- **Los hombres. Mary los perdona**, Madrid, Ed. Renacimiento, 1914; Séptima edición, 1920.

- **El peligro**, Madrid, Renacimiento, 1915; Quinta edición, 1919; Séptima edición, 1921.

- **Maravilla**, Madrid, Ed. Estrella, 1920.

- **Las alas rotas**, Madrid, Ed. Estrella, 1920. Versión variante de **En memoria de Víctor Bruzón**.

- **De un mundo a otro. Novela de guerra**, Madrid, Ed. Renacimiento, 1916; Séptima edición: Madrid, CIAP, Renacimiento, 1930; Octava edición: Madrid, Ed. Renacimiento, s.a. [1931?]

- **Las fronteras de la pasión**, Madrid, Ed. Renacimiento, 1920; Cuarta edición, 1921; Madrid, CIAP, "El Libro para Todos", 1929.

- **La batalla sentimental**, Madrid, Ed. Renacimiento, 1921; Buenos Aires, Librairie Hachette, 1945; Madrid, Ed. Tesoro, Ediciones Siglo XX, 1953.

- **Un corazón burlado**, Madrid, Ed. Renacimiento, 1921; Sexta edición, Madrid, CIAP, Ed. Renacimiento, 1930. Ediciones posteriores: Madrid Diana, 1932; Buenos Aires, México, Espasa-Calpe, Col. Austral, 1939; Segunda edición, 1943; Tercera edición, 1944; Cuarta edición, 1944; Quinta edición, 1958. Madrid, Ed. Tesoro, Ediciones Siglo XX, 1953.

- **El negro que tenía el alma blanca**, Madrid, Ed. Renacimiento, 1922; Segunda edición, 1922; Tercera ed., 1922. Otras ediciones: Barcelona, La Novela Española, 1922; Madrid, "La Novela Mundial", Rivadeneyra, 1926; Madrid, CIAP, Ed. Renacimiento, 1930; Buenos Aires, Ed. Sopena, s.a. [1938]. El mismo título seguido de **La sombra de Peter Wald**, Madrid, Aguilar, Colección Crisol, 1950; Tercera ed., 1963. El mismo título seguido de **La sombra de Peter Wald**, Madrid Editorial Tesoro, Ediciones Siglo XX, 1954. Madrid, Col. Popular Literaria, vol. 133, 1961.

- **Una historia francamente inmoral**, Editorial Siglo XX, s.a. [1926].

- **La mujer que necesita amar**, Madrid, Ed. Renacimiento, 1923; Madrid, Rivadeneyra, 1927 (dos impresiones).

- **La mujer que agotó el amor**, Madrid, Ed. Renacimiento, 1924; Madrid, Rivadeneyra, 1927.

- **Un enemigo del matrimonio**, Madrid, Ed. Renacimiento, 1925; Madrid, Rivadeneyra, 1928.

- **Dos francesas y un español**, Madrid, Ed. Renacimiento, 1925; Segunda Edición, CIAP, Ed. Renacimiento, 1931.

- **La mujer, el torero y el toro**, Madrid, "La novela Mundial", Rivadeneyra, 1926 (cuatro impresiones); Madrid, Editorial Estampa, 1930; Madrid, Editorial Tesoro, Ediciones Siglo XX, 1952; Madrid, Colección Popular Literaria, 1961; Barcelona, "Las novelas del toreo", Luis de Caralt, 1962;